UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00575362 9

598112
14. 12. 54

Das Werden des neuen Dramas

Zweiter Teil

Von Hauptmann bis Maeterlinck

PN
1851
S74
1898
v.2

Das Werden des neuen Dramas

von

Edgar Steiger

Zweiter Teil

Von Hauptmann bis Maeterlinck

Berlin W
F. Fontane & Co.
1898

Von

Hauptmann bis Maeterlinck

von

Edgar Steiger

Berlin W
F. Fontane & Co.
1898

Alle Rechte
besonders das der Übersetzung
vorbehalten

Der Abdruck
auch einzelner Artikel
oder im Auszug
ist untersagt

Ein soziales Nachtbild.

Im Winter 1889 erlebte Berlin, wie alle Tagesblätter übereinstimmend berichteten, einen Theaterskandal, desgleichen selbst die bewegte Bühnengeschichte der Reichshauptstadt bis dahin nicht zu verzeichnen gehabt hatte. Der Schauplatz war das Lessingtheater, wo der Verein „Freie Bühne" das dramatische Erstlingswerk eines völlig unbekannten Dichters zur Aufführung brachte. Die Zuschauer — es waren die sogenannten Gebildeten der guten Gesellschaft — gebärdeten sich wie toll: die einen klatschten sich die Hände wund und jubelten sich die Kehle heiser, die andern zischten und pfiffen, daß den Nachbarn um ihr Trommelfell bange wurde. Man verschlang sich gegenseitig mit wütenden Blicken, sprang vom Sitz empor und drohte mit den Fäusten. Man schrie sich Ruhe zu und arbeitete dabei mit Händen und Füßen, Hausschlüsseln und Pfeifen. Im Foyer ohrfeigten sich kunstbegeisterte Preßjünglinge, und im

Parkett schwang ein sittlich entrüsteter Arzt in hocherhobener Hand eine Geburtszange. Kurz und gut: es wurde im Theater eine wüste Schlacht geschlagen, als handle es sich um Russen, Rumänier, Argentinier und nicht um die wertlosen Papiere eines Dichters. Aber gerade darum mußte der ernste Freund wahrer Kunst, so sehr ihn das Börsianergeheul der Tiergarten-Geldaristokratie und ihres Lakaiengesindels anwiderte, im stillen doch darüber lächeln.

Man raufte sich um der Kunst willen — wer hätte das in der Heimat des Reserveleutnants für möglich gehalten? Man erhitzte sich die Köpfe — nicht über neue Kanonen oder Gewehrmodell 88, nicht über Getreidezölle oder Handelsverträge, nicht über Antisemiten oder Sozialisten — nein, über ein neues Drama, das man wenige Wochen, nachdem es erschienen war, nicht etwa blos gekauft, sondern auch — gelesen hatte! Mochte immerhin der engere Klüngel der jungen Freunde des Dichters durch seine laute und stille Wühlarbeit den großen Tag sorgsam vorbereitet haben: die fieberhafte Erregung der Gemüter, der wütende Streit der Meinungen, die blinde Begeisterung und der blinde Haß, wie sie während der Aufführung des Dramas zu Tage traten, konnten nicht durch fremde Einflüsterungen künst-

lich gezüchtet, sondern nur unmittelbare Wirkungen der Dichtung selber sein. Es mußte also mit der Dichtung, die sich „Vor Sonnenaufgang“ betitelte, und mit dem Dichter, den der Theaterzettel Gerhart Hauptmann nannte, eine besondere Bewandtnis haben.

Aber seltsam! Der Jüngling, um dessen Werk sich die feinen Herren in den Logen und im Parterre beinahe in die Haare gerieten, glich durchaus nicht dem Bilde, das man sich von einem wilden Stürmer und Dränger zu machen pflegt. Als er mitten in dem Toben vor den Rampen erschien, um sich linkisch zu verbeugen, war die schaulustige Menge fast enttäuscht. Ein längliches, glattes Knabengesicht, aus dem zwei dunkle, melancholische Augen fast zaghaft auf die vielen Menschen niederschauten, eine sehr hohe Stirn, die das zurückgekämmte, leichtgelockte Haar völlig frei ließ, eine kräftige Bogennase, die in Verbindung mit dem langen, vorspringenden Kinn der ganzen Physiognomie etwas Altweibermäßiges verlieh, große Ohren und ein ziemlich breiter, aber feingeschwungener Mund mit einem weinerlich-predigerhaften Zug — das alles erinnerte viel eher an einen modernen Heiligen des jüngsten Tages als an einen blutigen Revolutionär. Und doch war es diesem bartlosen Asketen gelungen, die blasierten

Bewohner des Berliner Tiergartens durch ein Theaterstück in fieberhafte Aufregung zu versetzen. Wie kam das?

Die Gegner der modernen Dichtung machten es sich mit der Antwort sehr bequem. Sie behaupteten schlankweg, das Werk verdanke seinen ungeheuren Erfolg lediglich den Unflätigkeiten, mit denen es der junge Dichter, den Geschmack des Publikums schlau berechnend, aufgeputzt habe. Aber die bekannte Dunkelmännertaktik, die Moral zu Hilfe zu rufen, um die Kunst tot zu schlagen, konnte diesmal um so weniger Erfolg haben, als sich jeder ehrliche und natürlich empfindende Mensch gestehen mußte, daß er in dem ganzen Drama keine einzige lüsterne Stelle gefunden habe. Denn wer sich etwa über die Heimkehr des betrunkenen Bauern zu Beginn des zweiten Aktes oder gar über die Entbindung im fünften Akte sinnlich aufregen konnte, mit dessen Moral mochte es nicht viel besser bestellt sein als mit der der Familie Krause, deren Verkommenheit uns der Dichter mit so grellen Farben schildert. Und zudem war man in den Kreisen, die sich jetzt auf einmal entrüsteten, durchaus nicht so zimperlich, daß man über ein paar Litteraturzötchen außer sich geraten wäre.

Aber was war denn an dieser schlesischen Bauerntragödie so besonderes, daß bei ihrer Aufführung durch die ganze Welt von Bildung und Besitz, wie sie sich selber so gern tituliert, ein nervöses Zittern ging? Ich glaube kaum, daß sich die Leute selber darüber klar wurden. Es war mehr ein dumpfes Gefühl, wie die feine Witterung eines Jagdhundes, daß ein Feind in der Nähe sei. Denn wie wäre es den Berliner Börsianern und ihren Gemahlinnen eingefallen, in dem stumpfsinnigen Wilhelm Kahl und in der widerlich gemeinen Frau Krause ihr leibhaftiges Ebenbild zu entdecken? Höchstens der geschmeidige Ingenieur Hoffmann war Fleisch von ihrem Fleisch und Geist von ihrem Geiste, aber dessen windige sozialpolitische Phrasen waren ihnen so aus dem Herzen gesprochen, daß sie die Ironie des Dichters gar nicht merkten und dem wackeren Kollegen stürmisch Beifall klatschten. Trotz alledem aber wurde ihnen dabei unheimlich zu Mute. Das Stück hieß nicht umsonst „Vor Sonnenaufgang". Durch die graue, grämliche Dämmerung, in der alle Gesichter leichenfahl erschienen, strich doch schon die herbe, frische Morgenluft einer unbekannten Zukunft, und der junge Loth schlug mitten in seinen pedantisch-lehrhaften Vorträgen doch mitunter einen so rücksichtslosen Ton an,

daß den Herrschaften in den Logen das Lachen über den sozialistischen Grünschnabel auf den Lippen erstarb und eine unerklärliche Angst den Atem beklemmte.

Das war es also! Zum ersten Mal ging ein Mensch über die deutsche Bühne, der der ganzen heutigen Gesellschaft offen und ehrlich ins Gesicht sagte, daß sie mit allen ihren Einrichtungen dem Untergange geweiht sei. Und daß dieser Mensch des Dichters eigene Ansicht aussprach, bewies das ganze Drama, in dem die Fäulnis und der Verfall der Gesellschaft in so düsteren Bildern abgemalt war, daß den Beschauer vor dieser menschlichen Verkommenheit ekeln mußte. Kein Gesellschaftskritiker also wie Ibsen, der die Gesellschaft, ohne an ihren Grundfesten zu rütteln, moralisch geißelte, um sie moralisch zu heben, redete hier zu den Stützen eben dieser Gesellschaft, sondern ein Bürger der Zukunft, der den Glauben an diese Gesellschaft verloren hatte und von ihr nichts mehr erwartete, der aber dafür in verborgenen Volkskräften die Träger neuer gesellschaftlicher Gebilde witterte. Der neue dramatische Stil, der sich mit diesem Drama die Bühne eroberte, wurde über dieser stofflichen Frage zunächst ganz vergessen, oder wenn man von ihm sprach, verquickte man Form und Inhalt, Kunst und Moral so innig miteinander, daß

man sich beständig über die Wahrheit oder die Unwahrheit der Dichtung herumzankte. In der That war es eben weniger das neue künstlerische Gewand als die soziale Grundanschauung des Dramas, die den erbitterten Streit zwischen den Satten und Zufriedenen und den Gewissenhaften, Mitleidigen und Unzufriedenen entfesselte.

Die soziale Frage, die alle Geister bewegt, die Großen und Gewaltigen dieser Erde schreckt und den schlichten Arbeiter im harten Kampf ums Dasein mit stiller Zuversicht und freudiger Zukunftshoffnung tröstet, mußte früher oder später, so oder so auf der Bühne zur Sprache kommen. Aber, wie immer, wenn das Heiligtum der Kunst seine Pforten dem Streit des Tages öffnete, lag hier die Gefahr nur allzu nahe, daß die selbstherrliche Dichtung zur dienenden Magd der Herrin Politik erniedrigt werden und die Tendenz mit ihren schrillen Schlachtrufen die zarten Orchesterstimmen der poetischen Wahrheit überschreien könnte. Wir brauchen uns nur der wohlgemeinten Tendenz-Dramen zu erinnern, die in dem letzten Jahrzehnt das Licht der Welt erblickten, wie viel Theaterlärm und wie herzlich wenig Poesie finden wir da! Sogar ein so packendes Zeitbild, wie die „Opfer der Zeit“ von Franz Wolff, in

dem die kapitalistische Moral der Herren Arbeitgeber und Aktionäre und der von Humanitätsphrasen triefende Egoismus des Geldmenschen treffend geschildert ist, kann doch höheren künstlerischen Ansprüchen kaum genügen. Und was die Wiener Oskar Weilert und Joseph Hafner unter dem Titel „Keine Sühne" zusammendichteten, ist doch nichts weiter als ein sozialistisch aufgeputzter Kriminalroman besserer Sorte, etwa mit Hermann Friedrichs' Arbeiterdrama „Vor dem Streik" zu vergleichen, in dem eine theatralisch-schulmeisterliche Gespreiztheit sich als Leidenschaft ausgeben möchte. Der einzige, der schon vor Hauptmann den sozialen Kampf der Gegenwart als Dichter erfaßte, war Hermann Bahr, dieser von so wenigen verstandene Janusskopf unter den Modernen, dessen eines Gesicht verträumt den dunkeln Sphinxrätseln der Zeit nachsinnt, während das andere, faunisch lächelnd, Liebesblicke tauscht und Cigaretten raucht. Seine „Neuen Menschen" sind der traurige Sang vom Übergangsmenschen, dessen Gedanken der großen Zukunft, dem Erlösungswerke der Menschheit, der Entsagung um der Brüder willen gehören, während sich sein Herz mit allen Fasern an die kleine Gegenwart, an das geliebte Weib, an das warme Leben klammert, um auch hier wieder nach kurzem Glücks-

taumel in der Selbstaufopferung für andere den Frieden zu finden. Die ergreifende Dichtung ist kein Drama, sondern eine Elegie in Dialogen; aber wer Sinn für die lyrischen Schönheiten der menschlichen Sprache hat, der wird dem langsamen Anschwellen der Gewitterstimmen, dem entfesselten Toben des Gefühlsorkans und dem sanften Ersterben der wandermüden Winde mit Entzücken lauschen. Bahrs kritische Liebhaberei, aller Dinge geheimen Sinn zu deuten, hat hier gewissermaßen ihr poetisches Vorspiel: in Georgs und Annas blutigen Seelenkämpfen sollen wir das geistige Wesen der großen Kulturbewegung, von der wir alle fortgetragen werden, gleichsam mit Händen berühren. Die „neuen Menschen" sind eine unruhige Seelenspiegelung des großen sozialen Kampfes, aber die Seelen, in denen er sich spiegelt, gehören — wie könnte das auch anders sein? — den Kindern der dem Untergange geweihten Kulturwelt an, und so muß das Ende ein schmerzlicher Verzicht sein.

Erinnert uns dieser trübe Schluß nicht unwillkürlich an den fahnenflüchtigen Loth in Gerhart Hauptmanns Drama? Und doch haben die beiden Dichtungen sonst nichts miteinander gemein. In den „Neuen Menschen" klingende und singende Gedanken und Gefühle, in „Vor Sonnenaufgang" stotternde Menschen

in ihrer natürlichen Unbeholfenheit; dort alles Idee und sittliche Forderung, hier die klare Anschaulichkeit der wirtschaftlichen Verhältnisse, dort eine lyrische Zukunftsphantasie, hier ein dramatisches Nachtbild aus der Gegenwart.

Und welch ein Bild menschlicher Verwüstung, diese im unverdienten Reichtum versumpfende, vom Alkoholismus durchfeuchte schlesische Bauernfamilie, deren Ende mit Schrecken uns Gerhart Hauptmann vor Augen führt! Es ist wieder der fünfte Akt eines Dramas oder, wie es Hauptmann im „Friedensfest" so treffend bezeichnet, eine Familienkatastrophe, die wir erleben — die Agonie eines Säufergeschlechtes. Aber auch nichts als das. Von einer künstlichen Verwirrung und Lösung der dramatischen Fäden, von der langsamen Vorbereitung und klug berechneten Steigerung einer erwartungsvollen Spannung, wie sie Ibsen liebt, spüren wir hier so gut wie nichts. Was Hauptmann Drama nennt, ist eigentlich ein Bündel packender Genrebilder, die nur durch den darwinistischen Grundgedanken vom Fluche des Alkoholismus und durch den Besuch und die Liebschaft Loths innerlich miteinander verknüpft sind. Aber der darwinistische Grundgedanke, der in dem furchtbaren „Totgeboren!" des fünften Aktes seine tragischen

Schauer über uns verbreitet, giebt dem finsteren Bauerndrama eine tiefere symbolische Bedeutung, und der Besuch Loths lenkt den Blick von der verwesenden Gesellschaft der Gegenwart auf die im Volke lebendigen Triebkräfte einer besseren Zukunft. Vor allem aber werden in diesem bäuerlichen Augenblicksbilde zum ersten Male Besitzende und Enterbte einander so gegenüber gestellt, daß die ökonomischen Verhältnisse als die Ursache alles physischen und moralischen Elendes erscheinen. Aber nicht etwa nur des Elendes der Enterbten. Nein, wie der Besitzlose und Unterdrückte durch die Not und die Unfreiheit verkümmert und verkrüppelt, so entartet das Häuflein der leiblich und geistig Schwachen, denen mit dem Golde die Herrschaft über ihre Mitmenschen zufiel, durch den Überfluß und das Gefühl der Unverantwortlichkeit. Das Beispiel der schlesischen Bauern, die durch die Kohlenlager unter ihren Feldern aus armen Teufeln plötzlich reiche Protzen wurden, war deshalb sehr geschickt gewählt, um den Kapitalismus als Todfeind der gesamten Menschheit zu veranschaulichen.

„Solche Bauernhöfe giebt es nirgend wo anders", sagt Loth zu Helene. „Da guckt ja der Überfluß wirklich aus Thüren und Fenstern". Und die Bauerntochter

erwidert: „Da haben Sie recht; in mehr als einem Stalle hier fressen Kühe und Pferde aus marmornen Krippen und neusilbernen Raufen. Das hat die Kohle gemacht, die unter unsern Feldern gemutet worden ist, die hat die armen Bauern im Handumdrehen steinreich gemacht. Sehen Sie da", fährt sie fort, auf ein Bild an der Wand deutend, „mein Großvater war Frachtfuhrmann. Das Gütchen gehörte ihm, aber der geringe Boden ernährte ihn nicht, da mußte er Fuhren machen". Aber was war die Folge dieser plötzlichen unverdienten Bereicherung? „Die Bauern spielen, jagen, trinken!"

Ein abschreckendes Beispiel dieser bäuerlichen Verkommenheit, der schon in der dritten Generation durch den Alkohol der Garaus gemacht wird, ist der schon ganz vertierte alte Krause, der von seinem vielen Gelde keinen anderen Gebrauch zu machen weiß, als von früh morgens, bis der Tag wieder graut, im Dorfwirtshause vor dem Schnapsglase zu sitzen. Und ihm ebenbürtig ist der junge Mann, den er sich zum Schwiegersohn auserkoren hat, Helenens Bräutigam Wilhelm Kahl, ein stumpfsinniger Stotterer, der mit Vorliebe unschuldige Tiere quält, Tauben und Lerchen schießt und, während er sich Tags als Bräutigam der Tochter brüstet, Nachts in der Mutter Bett den Liebhaber spielt.

Diese seine alte Dulcinea, ein rohes, gemeines und protzenhaftes Weib, das am liebsten ungekämmt und ungewaschen in halben Lumpen im Hause herumfuhrwerkt, aber sich dann doch wieder aus Eitelkeit in Seide und Spitzen aufdonnert und mit Gold und Juwelen behängt, mit den Mägden grob und unverschämt, gegen die Tochter hämisch und herrisch, vervollständigt das Trifolium derer von Besitz und Bildung.

Doch nein! Die Bildung hat ihren eigenen Vertreter. Es ist der Ingenieur Hoffmann, ein Jugendfreund Loths, der gerade im letzten Augenblick einem glücklichen Bewerber die reiche Bauerntochter vor der Nase weggeschnappt hat und jetzt, nachdem er sich in der Dorfschaft eingenistet, die dummen Bauern nach Kräften über den Löffel balbiert. Um eine geringe Pachtsumme hat er sich den Verschleiß aller Kohlen übertragen lassen und ist nun ein gemachter Mann. Er hat die liebenswürdigsten Manieren von der Welt, liebt die Genüsse des Lebens, wirft sogar, um zu blenden, mit allerlei freiheitlichen Anschauungen und modernen Phrasen um sich, hält aber im übrigen jeden Menschen für einen ebensolchen Gesinnungslumpen, wie er selber ist. Bei Loths Ankunft vermutet er sofort geheime Wühlereien. Was thut er also? Er giebt seiner

Schwägerin den Auftrag, für ein recht gutes Abendbrot zu sorgen. „Jedenfalls noch alles recht einladend“ sagt er dummpfiffig. „Auf diese Weise ist den Leuten noch am leichtesten .... Champagner natürlich.“ Und als er, Loth mißverstehend, glaubt, seine List sei gelungen und der Störenfried, der sich in den Kohlengruben umsehen wollte, werde unverrichteter Sache wieder abreisen, spielt er sich sogar als halben Sozialisten auf. „Ich bin gewiß der letzte“, sagt er, alte Jugenderinnerungen auffrischend, „der gewisse — leider mehr als gerechtfertigte Ansprüche der ausgebeuteten, unterdrückten Massen nicht gelten läßt. Ja, lächle nur, ich gehe sogar so weit, zu bekennen, daß es im Reichstag nur eine Partei giebt, die Ideale hat; und das ist dieselbe, der du angehörst. Nur — wie gesagt — langsam! langsam! nichts überstürzen!“ Aber kaum hat er in so köstlicher Weise den Gemütvollen, Verständnisinnigen herausgekehrt, da erfährt er, daß Loth dennoch zu bleiben gedenkt, um die Lage der Bergarbeiter an Ort und Stelle zu studieren. Und nun wird der Talmisozialist plötzlich zum Herrn von Stumm. „Da hört eben verschiedenes auf!“ fährt er seinen Freund an. „Du kommst hierher, genießest meine Gastfreundschaft, drischst mir ein paar Schock deiner abgegriffenen

Phrasen vor, verdrehst meiner Schwägerin den Kopf, schwatzest von alter Freundschaft und so was Gut's und dann erzählst du ganz naiv, du wolltest eine deskriptive Arbeit über hiesige Verhältnisse verfertigen. Ja, für was hältst du mich denn eigentlich? Meinst du, ich wüßte nicht, daß solche sogenannte Arbeiten nichts als schamlose Pamphlete sind? . . . . Ich sage: man sollte euch das Handwerk noch gründlicher legen, als es bisher geschehen ist, Volksverführer, die ihr seid! Was thut ihr? Ihr macht den Bergmann unzufrieden, anspruchsvoll, reizt ihn auf, erbittert ihn, macht ihn auffässig, ungehorsam, unglücklich, spiegelt ihm goldene Berge vor und grapscht ihm unter der Hand seine paar Hungerpfennige aus der Tasche."

So ist denn auch dieser gebildete Besitzende um kein Haar besser als die würdige Familie Krause und Wilhem Kahl. Im Gegenteil. Seine reine Schwägerin Helene, der er sich als Tröster in der Not nähert, um sie unvermerkt für seine lüsternen Absichten zu kirren, hat ganz recht, wenn sie ihm ins Gesicht sagt: „Gegen dich gehalten, sind sie Lämmer, alle mit'nander".

Und wie die Herrschenden, so die Beherrschten, wie die Besitzenden, so die Enterbten. Wuchert dort Entartung durch Überfluß, so verkümmert hier alles in der

Tretmühle der freudlosen Dienstarbeit. Da sitzt Beibst unter dem Thor und bengelt, knurrig wie ein Hofhund und so mißtrauisch, daß er hinter jedem guten Wort eine Fopperei vermutet, aber sehr empfänglich für Trinkgelder, die seine trübe Laune sofort verbessern. Und neben ihm sehen wir den physisch und geistig verkrüppelten Hopslabär, der wie ein Affe auf Kommando über den Stock springt, und endlich, ein Gegenstück zu Hoffmann, das liebedienernde Fräulein Spiller, diese Lakaienseele, die die Gebildete spielt und durch Speichelleckerei nach oben und durch Fußtritte nach unten ihre Stellung zu verbessern sucht, die geborene Denunziantin.

Man kann sich kein trüberes Bild einer dem Untergange geweihten Gesellschaft denken, als diese dem Alkohol verfallene Bauernschaft mit ihrem willenlosen Gesinde. Ja, man würde sich von all dieser Verkommenheit mit Ekel abwenden, träte uns nicht mitten in dieser Fäulnis ein körperlich und geistig gesundes Menschenkind entgegen, dessen keuscher Anblick uns für alle Widerwärtigkeiten der Umgebung reichlich entschädigt. Wie eine liebliche Waldblume über einem giftigen Sumpf, so mutet uns die herbkräftige Bauerntochter an, die, eine Waise im Vaterhause, Eltern und Geschwister verachten muß und sich Tag für Tag aus der Gemeinheit,

in der sie leben muß, hinaussehnt. In einer Herrenhuter Pension erzogen, empfand Helene bei der Heimkehr doppelten Abscheu vor allem, was sie um sich sah und hörte, und wie nun Loth ihre Wege kreuzt, da klammert sie sich mit ihrer ganzen Liebe, ihrem gläubigen Vertrauen, ihrer letzten Hoffnung an ihn.

Wer ist Loth? Ein junger sozialistischer Agitator, der zufällig in das Krausesche Haus kommt, weil er gehört hat, daß sein ehemaliger Jugendfreund Hoffmann augenblicklich dort weile. Ich glaube, wenn wir Hauptmann recht verstehn wollen, dürfen wir die sinnbildliche Bedeutung dieses kleinen Nebenumstandes nicht verkennen. Loth gehört nicht zur Bauernsippe. Er kommt von draußen zu Besuch und geht wieder von dannen. Er leuchtet nur wie ein Blitz in die allgemeine Verderbnis hinein und verschwindet. Ja, er kommt gar nicht der Bauern wegen — etwa, um ihnen zu helfen, sondern einzig und allein um der Bergarbeiter willen. Merken wir jetzt, was der Dichter mit diesem zugewanderten Helden wollte? Die Bergarbeiter und er — sie stellen der verfaulten Bauernsippe gegenüber die werdende Gesellschaft der Zukunft dar. Diese veralkoholisierte, im Überfluß und Nichtsthun verkommene Welt mit ihren willenlosen Sklaven ist nicht zu retten; sie muß ab-

sterben und in sich selbst verfaulen. Die Bergarbeiterschaft aber und ihr sozialistischer Freund — sie sind die Träger des Zukunftgedankens. „Was sieht man den ganzen Tag?“ spricht Helene zu Loth. „Hauptsächlich solche Gestalten! Welche gehen zur Grube, welche kommen von der Grube: das hört nicht auf .... Wie sie einen immer anglotzen, so schrecklich finster — als ob man geradezu was verbrochen hätte.“ Und Loth meint darauf: „Man könnte vielleicht Mittel finden, den Grund, warum diese Leute immer so freudlos und gehässig sein müssen, wegzuräumen — man könnte sie vielleicht glücklicher machen“. Nun erzählt er ihr von seinem harten Kampf, dessen Ende er nicht erleben kann, dem Kampf um das Glück aller. „Sollte ich glücklich sein, so müßten es erst alle andern Menschen um mich herum sein. Ich könnte mich sozusagen nur als letzter an die Tafel setzen.“ In der Gegenwart sieht er lauter Verkehrtheiten und empfindet den Widerspruch der christlichen Lehre und des christlichen Staates, der das heutige Eigentum schützt und den Krieg sanktioniert, auf das peinlichste. „Es ist verkehrt, wenn der im Schweiße des Angesichts Arbeitende hungert und der Faule im Überfluß leben darf. Es ist verkehrt, den Mord im Frieden zu bestrafen und den Mord im

Kriege zu belohnen. Verkehrt ist es, die Religion Christi, diese Religion der Duldung, Verehrung und Liebe, als Staatsreligion zu haben und dabei ganze Völker zu vollendeten Menschenschlächtern heranzuziehen."

Aber das alles *redet* er blos. Was *thut* er denn in den kritischen Tagen, deren Vorgänge uns das Drama vor Augen führt? Er kommt in die Witzdorfer Gegend, um Studien über die Lage der Bergarbeiter zu machen, gerät dabei, weil er bei dieser Gelegenheit seinen alten Jugendfreund Hoffmann besuchen will, in das Krausesche Haus, verliebt sich in die hübsche Helene und verlobt sich mit ihr; wie er aber erfährt, daß sie einer Trinkerfamilie entstammt, läßt er sie und seine soziale Aufgabe schnöde im Stich und rennt, bei Nacht und Nebel wieder davon, so daß das arme Mädchen, das seine letzte Hoffnung auf ihn gesetzt hatte, in der Verzweiflung nichts Gescheiteres anzufangen weiß als sich umzubringen.

Wen befriedigt diese Handlung? Ich brauche hier das Wort befriedigen nicht etwa in jenem altväterischen Sinne, der die Menschen des Dramas für kleine Kinder ansieht, die für jede Tugend ihre Belohnung und für jede Unart ihre Schläge bekommen müssen. Nein, ich gebe dem Wort die weitherzigste ästhetische Bedeutung,

die nur auf die Aufdeckung der inneren Zusammenhänge eines Kunstwerkes abzielt. Ich glaube, daß jedem die eigentümliche Rolle, die Loth in diesem so ergreifenden sozialen Kulturgemälde spielt, aus drei ganz verschiedenen Gründen ästhetisch verfehlt erscheint. Für's erste besteht seine ganze soziale Thätigkeit im bloßem Reden. Dies ist um so störender, weil wir das soziale Krankheitsbild nicht blos als Erzählung, sondern leibhaftig vor uns haben. Allein der Dichter kann sich hier zu seiner Rechtfertigung auf die Wirklichkeit berufen, in der ja auch nur die sozialen Übel greifbare Thatsachen sind, während die soziale Erlösung einstweilen lediglich in der Menschen Willen, Gedanken und Gesinnungen lebt. Lassen wir aber das auch gelten, warum hat denn der Dichter, als er der Verkommenheit der Gegenwart gegenüber den Zukunftsgedanken verkörpern wollte, statt eines natürlichen Vertreters des proletarischen Klassenbewußtseins ein Bourgeoissöhnchen gewählt? Doch wohl nur, weil er, der selber der Bourgeoisie entstammte, sich in die Seele des kämpfenden Arbeiters gar nicht hineindenken konnte. Aber diese Weltunerfahrenheit des Bourgeoisdichters rächte sich schwer an der Dichtung selbst. Denn statt des Selbsterlebten, das der Arbeiter offenbaren müßte, werden uns jetzt die mitempfindenden

Gedanken eines persönlich Unbeteiligten dargeboten; statt der kräftigen Laute sozialer Empörung, die wie erfrischende Donnerschläge in die faule Schwüle der vergifteten Bauernatmosphäre hineingefahren wären, hören wir jetzt die von warmem Gerechtigkeitsgefühl durchtränkten Ansichten eines sozialpolitisch geschulten Zuschauers. So macht die positive Kehrseite der dramatischen Medaille auf den unbefangenen Betrachter einen sehr verblaßten, matten Eindruck. Dazu kommt drittens die unglückliche Verquickung der großen sozialen Frage mit dem Temperenzler- und Abstinenzlertum. Wohlgemerkt: es fällt mir nicht etwa ein, Hauptmann zu tadeln, daß er in „Vor Sonnenaufgang" die Tragödie des Alkoholismus schrieb; nein, das düstere soziale Nachtbild, in dem alles, was Mensch heißt, in wüstem Rausch und tierischem Stumpfsinn untergeht, ist eine so grausig-wahre Spiegelung der gesamten heutigen Gesellschaft, daß schon durch diese Weltsymbolik Hauptmanns schlichtes Bauerndrama alle ähnliche Dichtungen der Zeitgenossen überragt. Aber daß Loth selbst ein so korrekter Abstinenzler ist, daß er der Theorie das warme Leben opfert, daß er seiner großen Leidenschaft, als verstünde sich das ganz von selbst, einfach ein befehlendes Kusch! Kusch! zuruft, das verkleinert ihn

nicht nur plötzlich in unseren Augen, so daß wir uns ärgern, auf die Worte eines solchen Doktrinärs so viel Gewicht gelegt zu haben, nein, es stellt geradezu die Glaubwürdigkeit des ganzen Charakters in Frage. Wohl mag es genug solcher eingefleischten Anbeter der grauen Theorie geben, die in der Wahl ihrer Frauen ebenso vorsichtig sind wie Loth; aber diese Leute sind dann eben auch keiner großen Leidenschaft fähig. Denn wären sie's, so würde unter allen Umständen im entscheidenden Falle das Herz über den Verstand den Sieg davontragen.

Aber wer sagt uns denn, daß uns der Dichter einen Menschen der großen Leidenschaft darstellen wollte? Ich glaube vielmehr, alles spricht dagegen. Loth ist der kleine Träger einer großen Idee, nichts weiter. Hauptmann wollte es offenbar um jeden Preis vermeiden, den Träger der Idee, wie man das bisher im Drama gewohnt war, selber idealistisch herauszuputzen; er sollte ein Mensch sein, wie die andern, mit allerlei menschlichen Schwächen und Schrullen behaftetet, wie jeder von uns, so klug er sich auch zu verstellen vermag. So wurde Loth ein langweiliger Pedant und ein einseitiger Doktrinär mit einem Stich ins Komische. Er doziert beständig und oft sehr wunderliches Zeug, wie seine Litteraturgespräche und seine Anpreisung von Felix

Tahns „Kampf um Rom“ beweisen. Er hört sich offenbar gern reden und liebt es, bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit seine Prinzipien herauszustecken. Ja, er benimmt sich bisweilen wie ein grüner Junge. Von fremden Leuten zu Tisch geladen, weiß er ihnen das Mittagsbrot nicht besser zu würzen, als indem er ihnen frei nach Bunge einen mit Zahlen gespickten Vortrag gegen den Alkoholismus hält. Ein solcher Mensch wird aber auch nur noch Prinzipien lieben und das, was andere Leute Leidenschaft nennen, vornehm belächeln. Er kann wohl verliebt sein; aber sein Verstand bleibt immer der Herr des Herzens, und es kann ihm nie auch nur der Gedanke kommen, sich zu fragen, ob er seine bessere Einsicht dem Herzen opfern wolle. So bedauert er es denn lebhaft, daß er sich in der Wahl seiner Schwiegereltern so grausam getäuscht hat, und rennt, ohne den Mut des Abschieds zu haben, bei Nacht und Nebel von dannen. Wir ärgern uns vielleicht darüber; aber wir begreifen doch alles; denn wir fühlen, daß ein Mensch wie Loth nicht anders handeln kann. Um so größer ist aber unser Mitleid mit der verlassenen Helene, der jetzt, da sie sich in ihrer letzten Hoffnung betrogen sieht, keine andere Rettung aus dem Wirrsal bleibt als — der Tod.

Man hat die tragische Wirkung des Dramas vielfach bestritten. Ich glaube, mit Recht. Wir können das, was wir beim Anblick von Loths Flucht und Helenens Selbstmord empfinden, nicht als tragische Erschütterung bezeichnen; es gleicht vielmehr den verwandtschaftlichen Gefühlen, die uns beim Unglück oder beim Tod unserer Lieben bewegen. Wie kommt das? Was Hauptmanns Menschen an Größe eingebüßt haben, das haben sie an Menschlichkeit gewonnen. Durch ihre Schwächen und Gebrechen, durch ihre Alltagsgesichter und Alltagsmanieren sind sie uns so nahe gerückt, daß wir sie ganz anders liebgewinnen, als die Figuren aller bisherigen Dichtung. Wir verzichten daher gern auf alle erhabenen Empfindungen; wir brauchen keine spannende Handlung, wir brauchen keine schönen Worte, wir brauchen keine dunkeln Rätselfragen; denn wir haben für das alles etwas viel Kostbareres eingetauscht — das unbeschreibliche Gefühl, zum ersten Mal im Theater wirkliche Menschen vor uns zu haben. Wie ist das zugegangen?

Die Kunst zu stottern.

Noch heute hört man von Gegnern der modernen Dichtung, wenn sie ihre geistige Beschränktheit für höhere Weisheit ausgeben wollen, die verworrene Meinung äußern, die Kunst habe das Schöne und nur das Schöne darzustellen. Wenn uns die klugen Leute, die so leichtfertig reden, nur gefälligst sagen wollten, was sie eigentlich unter schön verstehn. Aber davor hüten sie sich wohlweislich; denn die Unklarheit dieses Wortnebels, den jeder nach seinem eigenen dunkeln Gefühl um die Dinge herumzuspinnen pflegt, in deutliche Begriffe auflösen, das hieße, für sie ja nichts anderes als die Schönheit der Dinge vernichten. Und müßte man ihnen, wenn sie den Mut hätten, das offen auszusprechen, nicht im Grunde Recht geben?

Ich wüßte keinen wissenschaftlichen Ausdruck, mit dem man so viel Unfug getrieben und Unheil gestiftet hätte, wie mit dem vieldeutigen Wörtchen schön, das

jedem, der es in die Hand nimmt, um es näher zu betrachten, in anderen Farben schillert. Und unsere Kunstgelehrten, denen die Aufgabe zufiel, hier die Begriffe zu klären, halfen mit ihrer schulmeisterlich-äußerlichen Scheidung des Naturschönen und des Kunstschönen, die mich immer an die Linnésche Klasseneinteilung in der Botanik erinnert, die allgemeine Sprachverwirrung nur vermehren. Man gebärdete sich allgemein, gleichviel ob in thatsächlicher Verkennung der psychologischen Vorgänge oder in kluger Anpassung an den Sprachgebrauch, als ob die Dinge an und für sich schön oder häßlich wären, und vergaß darüber ganz, daß doch wir allein es sind, die die Dinge erst schön oder häßlich machen, je nachdem sich unser Gefühl für oder gegen sie erklärt, daß also in unserer Eigenart, die Welt anzuschauen, die Quelle alles Schönen zu suchen, und daß diese vielfach wechselnde Eigenart das letzte Ergebnis einer langwierigen erzieherischen Arbeit der Völker wie der Einzelmenschen ist. Aber dieser Irrtum möchte noch hingehen, und wir, die wir das Wesen aller Dinge in der einheitlichen Empfindung erfaßt zu haben glauben, hätten für diese Verschiebungen und Verwechselungen des Subjektiven und der Objektiven nur ein schadenfrohes Lächeln. Dagegen schwindet auch dem geduldigsten Wahrheits-

freunde jede Aussicht auf Verständigung, wenn er mit anhören muß, wie der eine die Ästhetik die Wissenschaft vom Schönen nennt, während der andere über die ästhetischen Wirkungen des Häßlichen schreibt. Dort werden also alle die widerstreitenden, mannigfaltig abgestuften Gefühle, die sich des Anschauenden beim Anblick der Dinge bemächtigen können, unter demselben Begriffe schön zusammengefaßt, der für den zweiten Gelehrten nur einen verhältnismäßig kleinen Bruchteil jener Gefühle bezeichnet. Sogar der Ungeschulte muß dabei dunkel herausfühlen, daß hier ganz verschiedene Dinge, die eigentlich gar nichts mit einander zu thun haben, mit demselben Namen genannt werden. Man sollte daher jeden, der das Wort schön im Munde führt, zuvor fragen, ob er es im allgemeinen Sinne von ästhetisch wirksam oder als einfachen, volkstümlichen Gegensatz von häßlich verstanden wissen wolle. Der ganze Wirrwar, der heute in den Köpfen spukt, und die groben Mißverständnisse, die fast bei jedem Streit über ästhetische Fragen mitunterlaufen, wären mit einem Mal aus der Welt geschafft, wenn sich die Leute in jedem einzelnen Fall über den Sprachgebrauch des doppelsinnigen Wortes verständigen wollten. Statt dessen aber poltert der eine vielleicht ebenso einfältig

über die Häßlichkeit einer Klingerschen Zeichnung, wie der andere ihre Wahrheit als Schönheit rühmt, ohne zu bedenken, daß er, genau betrachtet, mit diesem seinen ästhetischen Urteil sklavisch an des Künstlers rohem Stoffe kleben bleibt.

Ich habe soeben etwas leichtfertig vom Doppelsinn des Wortes schön gesprochen. In Wirklichkeit bedeutet schön und schön ursprünglich hier wie dort ganz dasselbe. Denn alles, was wir uns durch die reine Anschauung aneignen, wird schön. Und häßlich ist ein Ding nur so lange, als es sich dieser Aneignung widersetzt, weil die Gefühle des persönlichen Mißbehagens, des Ekels und des Abscheus zu mächtig sind, als daß sie uns ein von Begierde und Furcht ungetrübtes Anschaun ermöglichten. Ursprünglich war nun das Reich des Häßlichen schier unermeßlich groß. Denn dem Menschen auf niederer Kulturstufe galt nur das als schön, was sinnliche Lustgefühle und die Begierde, es zu besitzen, weckte, und viel später das, was er als lebenfördernd oder überhaupt zweckdienlich erkannt hatte. Dagegen alles, was Unbehagen, Furcht, Angst, Grauen, Ekel einflößte, nannte er häßlich, weil er es sich auch in der Erinnerung nicht, ohne Haß zu empfinden, vorstellen konnte. Allein mit der fortschreitenden Kultur verengte

sich der Kreis des Häßlichen immer mehr und mehr. Zunächst fühlte man, daß viele traurige und betrübende Vorgänge, wie menschliche Leiden und Qualen, große Gefahren und Schrecken, ja selbst der Tod des befreundeten Menschen, der den Augenzeugen in der Wirklichkeit mit Schreck und Grauen erfüllt hätte, in der Erzählung, in der bloßen Erinnerung und endlich im Bilde oder in der nachahmenden Darstellung dem Hörer und Betrachter ein eigentümliches wohllüstiges Vergnügen bereiteten. Mit einem Wort: man hatte das tragische Gefühl entdeckt und damit einen großen Teil der bis dahin häßlichen Dinge dem Reiche des Schönen einverleibt. Und wie hier das Menschenleben Stück für Stück, so wurden auch die tote und die lebendige Natur, die dem Urmenschen nur Grauen und Schrecken eingeflößt hatten, nach und nach von dem Anschauenden in hartem Kampf erobert. Wer wüßte zum Beispiel nicht, daß noch den mittelalterlichen Dichtern das unwirtliche Gebirge und die Einöde nur ein Gegenstand des Grauens waren, ja, daß erst Jean Jaques Rousseau die landschaftliche Schönheit der Alpen entdeckte?

Wir sehen also: mit dem Fortschreiten menschlicher Kultur schrumpft das Bereich des Häßlichen immer mehr zusammen, ja man kann geradezu sagen: mit

jedem Jahrhundert giebt es weniger häßliche Dinge, das heißt Dinge, die sich der Aneignung durch die reine Anschauung wiedersetzen.

Aber wie kommt es denn, daß wir heute noch, wie vor tausend Jahren, gewisse Dinge als häßlich bezeichnen, obwohl wir sie längst für die Kunst erobert haben? Ganz einfach, weil sich die Erinnerung an jene früheren Kulturperioden, da jene Dinge im Betrachter wirklich nur Haß und Abscheu weckten, in der Sprache und in unserem ästhetischen Empfinden gewissermaßen versteinert hat. Nunmehr gelten die Dinge, die sich durch die Lustgefühle, die sie weckten, ganz von Anfang an der ästhetischen Aneignung empfahlen, für in viel höherem Grade für schön, als die, bei denen die Menschen früherer Zeiten allerlei widerstrebende Gefühle überwinden mußten, bevor sie sie künstlerisch bewältigen konnten. Da sich aber fast in jedem Zeitalter die Grenze zwischen Schön und Häßlich verschob und eine dunkle Erinnerung an all diese Kunstrevolutionen in unserem Empfinden weiterlebt, so erklären sich daraus mit Leichtigkeit all die mannigfaltigen Stärkegrade, Schattierungen und Schwankungen unseres ästhetischen Urteils über schön und häßlich. Wie die Jahresringe eines Baumes, haben sich in unserem

Empfinden die ästhetischen Unterscheidungen aller Jahrhunderte über einander gelagert.

Es bleibt also dabei: die ganze Entwickelung der Kunst ist nichts anderes als eine beständige Erweiterung des Reiches der Schönheit durch eine fortgesetzte Einverleibung neuer Provinzen, die vordem dem Reiche des Häßlichen zugeteilt waren. Und mit den Worten schön und häßlich umschreiben wir nur das ästhetische Aneignungsvermögen der Menschen einer bestimmten Kulturperiode oder, kürzer gesagt, die allgemeine ästhetische Bildung einer bestimmten Zeit. Ist es also verwunderlich, daß die Kunstwerke aller bahnbrechenden Künstler, die ein Stück Häßlichkeit der Schönheit erobern, von den Zeitgenossen zuerst mit Befremden, ja mit Widerwillen betrachtet werden? Nein, das Gesetz der Trägheit, das auch die geistige Entwicklung der Menschheit beherrscht, verlangt es so. Sowohl die gewaltsamen Muskelverrenkungen eines Michel Angelo wie die Dissonanzen Richard Wagners mußten sich das abfällige Urteil gerade der gelehrten Kunstphilister ihrer Zeit gefallen lassen. Warum sollte es dem modernen Dichter anders gehn?

Die Menschen einer Epigonenzeit haben es verlernt, ihre eigenen Augen und Ohren zu gebrauchen. Sie

schauen die Welt durch die verstaubten Brillengläser schwächlicher Nachahmer einer untergegangenen Kunstperiode an; ja, sie fragen, bevor sie die Natur betrachten, zuerst ihre Bilderbücher um Rat, damit sie genau wissen, in welcher Farbe sie ein jedes Ding zu erblicken haben, und sagen ihnen die Bilderbücher, daß der Himmel blau sei, so muß er eben blau sein, und wenn er hundertmal silbergrau oder milchweiß wäre. Ebenso schlimm steht es mit ihrem Gehör. Sie können nicht in die Welt hinauslauschen, um die verworrenen Töne, so wie sie anklingen, mit ihrem Ohre aufzufangen, sondern sie müssen erst in ihren Gedichtbüchern nachschlagen, ob dieser Ton erlaubt, jenes Wort poetisch und jenes Bild heimatberechtigt und gestempelt sei. Dem Dichter aber, der diesen Namen verdient, sind eben diese erlaubten Töne, diese poetischen Worte, diese heimatberechtigten und gestempelten Bilder in der Seele zuwider. Und wie sich die Engel im Himmel mehr freuen über einen einzigen Sünder, der Buße thut, denn über hundert Gerechte, so freut er sich über das kleinste Fleckchen Häßlichkeit, das er für das Reich der Schönheit neu erobert hat, tausendmal mehr als über alle alten Schönheiten vergangener Dichtung. Und darum verliebt er sich in seine neuen Worte, seine

neuen Töne und seine neuen Bilder und fühlt und dichtet nur in ihnen. Darf man sich da wundern, daß die andern Leute, die noch die alten Ohren haben und nach ihren Gedichtbüchern hören, wenn sie seine Werke schauen oder lesen, von einem wahren 'Kultus der Häßlichkeit sprechen?

Die Gegner des Naturalismus, die vom Drama eine poetische oder wenigstens eine gehobene Sprache verlangen, meinen in der Regel, ihre Forderung sei so selbstverständlich, daß sie gar keiner näheren Begründung bedürfe. Das Drama sei nun einmal eine Dichtung, so gut wie das erste beste Lied; und von einer Dichtung erwarte man, daß sich ihre Sprache über die gemeine Prosa des Lebens erhebe. Dabei vergessen sie aber ganz, daß sich Drama und Lyrik' grade in dieser Beziehung schon deshalb nicht ohne weiteres vergleichen lassen, weil das dichterische Wort hier und dort eine ganz verschiedene Rolle spielt. Denn während die Lyrik die Gedanken und die Gefühle, die stumm in des Menschen Kopf und Herzen auf- und niederwogen, in klaren Worten aussprechen will, sucht das Drama die Worte eines sprechenden Menschen in Worten wiederzugeben, um durch sie dem Hörer den Menschen selbst vor Augen zu zaubern. Dort also ist das Wort nur

das Werkzeug des Dichters, hier aber ist es Werkzeug und Objekt zugleich. Dort will es das, was sonst stumm ist, verlautbaren, hier will es nur das Hörbare wiedergeben. Dort will es etwas rein Geistiges versinnlichen; hier versinnlicht es ein Sinnliches noch einmal. Dort stellt es etwas ganz anderes dar, als es selber ist; hier äfft es nur sich selber nach. Dort gleicht es dem Darsteller im mittelalterlichen Fastnachtspiele, der die Weisheit oder die Gerechtigkeit verkörpern mußte, hier dem Schauspieler unserer Tage, der als Kean sich selber spielt. Mit einem Wort: dort soll es Gedanken und Gefühle, hier soll es — Worte darstellen. Aber kann man da noch von Kunst reden? Oder sind Worte, die einfach Worte wiederholen, nicht ganz überflüssig? Gewiß. Und hätte der Dramatiker keinen höheren Ehrgeiz, so dürfte er getrost sein Dichten an den Nagel hängen; denn mit dem Phonographen könnte er sich doch nicht messen.

Allein der Dramatiker will ja nicht etwa nur die Worte sprechender Menschen nachäffen, sondern durch diese Worte die Menschen selber darstellen. Das Objekt wird also zum Werkzeug, zum Was gesellt sich das Wie, und diese wunderbare Verschmelzung giebt dem dramatischen Worte den geheimnisvoll-zwiespältigen

Charakter, der es so so scharf von dem bloßen Darstellungsmittel der Lyrik unterscheidet. So lange wir es lediglich als Objekt, als Gegenstand der künstlerischen Nachahmung betrachteten, kam es uns fast überflüssig vor. Denn es schien uns, als ob es uns viel weniger zu sagen hätte, als das Wort des Lyrikers, das uns die ganzen Gedanken und Gefühle eines Menschen offenbart. Jetzt aber sehen wir auf einmal mit Staunen, daß dieses Weniger ein Mehr bedeutet. Trat es dort nur als plumper Nachahmer auf, so wird es hier mit einem Mal zum selbstherlichen Schöpfer. Spielte es dort den Bescheidenen und Entsagenden, so entpuppt sich hier die Bescheidenheit als unerhörte Anmaßung und die Entsagung als höchstes Kraftbewußtsein. Denn nur weil es weiß, daß es uns den ganzen Menschen vor die Seele zaubern kann, begnügt es sich mit allerlei dunkeln Andeutungen seiner Gefühle und Gedanken. Denn es will ja nicht, wie der Lyriker, eine Stimmung einfach in Worte kleiden, um sie so einfach auf den Hörer zu übertragen, sondern es will sie durch jene dunkeln Andeutungen und durch die handelnden Menschen, die es dadurch hervorzaubert, in der Seele des Hörers neu erzeugen. Ist also beim Lyriker die Stimmung der Inhalt des Wortes, so ist

sie beim Dramatiker nur dessen Zweck. Es wäre also nichts verkehrter, als vom Dramatiker schon deshalb, weil er schöne Stimmungen erzeugen müsse, auch schöne Worte zu verlangen. Denn so gewiß sich Inhalt und Form einander anpassen müssen, so wenig brauchen Mittel und Zweck einander ähnlich zu sehen. Das unschönste dramatische Wort kann, an richtiger Stelle verwendet, die schönste dramatische Stimmung erzeugen, und umgekehrt wird oft — man denke nur an Schiller! — die schönste dramatische Stimmung durch ein einziges, am falschen Orte angebrachtes schönes Wort grausam zerstört.

Der dramatische Dichter will sprechende Menschen durch die Worte, die sie sprechen, darstellen. Je gewissenhafter er also seinen dichterischen Beruf erfaßt, um so mehr wird er die lebendige Rede der Menschen belauschen, um zu erfahren, wie sich in ihr des Menschen innerstes Wesen offenbart. Er wird dabei aber nicht nur auf das merken, *was* der Mensch sagt, sondern noch vielmehr, *wie* er es sagt. Denn oft wird gerade dann, wenn der Mensch etwas verheimlichen will, dieses Wie zum Verräter. Nicht etwa nur im stummen Gebärdenspiel, sondern in all jenen Verschiebungen, Unterbrechungen und Verquirlungen der Rede, in denen sich

die Kreuzungen und Verschiebungen der verborgenen Gedanken und Gefühle spiegeln. So wird dem feineren Ohre des geborenen Dramatikers jedes Räuspern, jede Pause, jede Stockung der Rede, jedes Anakoluth, jede dialektische Färbung zu einer Offenbarung menschlicher Gedanken und Gefühle. Und je mehr er sich in das Studium dieser echt dramatischen Kunstmittel vertieft, um so mehr muß ihm die Gepflogenheit früherer Dramatiker, die stummen Gedanken und Gefühle der Menschen in schöne Worte zu verwandeln, als lyrische Unart und tadelnswerte Bequemlichkeit erscheinen.

Gerhart Hauptmann war geborener Dramatiker. So, wie in der Wirklichkeit der lebendige Mensch ihm erschien, so wollte er ihn in der Dichtung neu erstehn lassen. Wie im Leben, so sollte auch in der Dichtung der Mensch in Wort und Gebärde, halb bewußt, halb unbewußt, sein ganzes Innere offenbaren. Aber nicht etwa dadurch, daß er das, was andere aus seinen Worten sich über seine Gefühle und Gedanken zurechtgebraut hatten, in wohlgesetzter Rede selber zum Besten gab; nein, dadurch, daß er — scheinbar — von allem, was in seiner Seele vorging, nicht mehr und nicht weniger in Worten verriet, als es der Mensch im wirklichen Leben zu thun pflegt. Aber wie war das mög-

lich? Nur dadurch, daß Hauptmann wieder einmal mit der ganzen dramatischen Überlieferung endgültig brach. Denn alle Menschen, die die bisherigen Dichter auf die Bühne gestellt hatten, glichen, mit den neuen Augen des Modernen betrachtet, jenen mittelalterlichen Holzschnittmännchen, denen ein langer Zettel aus dem Munde hängt, auf dem geschrieben steht, wes Geistes Kind der Träger ist. Man braucht dabei gar nicht an die Helden der Jambentragödien zu denken; nein, auch der Prosadialog der Tragödie und der Komödie fälschte die lebendige menschliche Rede, indem er all die Unbeholfenheiten, Stockungen und Verrenkungen des gesprochenen Wortes bald ganz ausmerzte, bald nach gewissen Regeln abschwächte und in bestimmten wiederkehrenden Formeln eintönig wiederholte. Wie das lebendige Ding und der tote Begriff, so standen sich das Wort des lebendigen Menschen und das Wort des Theaterhelden gegenüber. Dort der Naturwein des Lebens, dessen Blume allein die darin schlummernden Gedanken und Gefühle ahnen ließ, hier eine künstliche Essenz mit fein säuberlich destillierten Gedanken und Gefühlen.

Wollte Hauptmann diesen klaffenden Riß zwischen Kunst und Leben ausfüllen, so mußte er das Leben selbst in Kunst verwandeln oder, was dasselbe ist, die

Alltäglichkeit, so, wie sie ist, durch die reine Anschauung erobern. Dem Begriff Mensch, der auf der Bühne herumspukte, mußte die Erscheinung Mensch gegenübergestellt und darum der Augenblick, in dem uns allein das Leben gegeben ist, vom Künstler erfaßt werden. Denn der Mensch der Wirklichkeit, wie er uns erscheint, besteht ja aus einer fortlaufenden Reihe von Augenblicksbildern. Alles andere, was wir über das Bleibende in ihm, über sein Wesen, seinen Charakter, seine Gesinnung und dergleichen sagen, ist lediglich eine Zuthat unseres kombinierenden Denkens. Wie wäre es also, wenn der Dramatiker uns auch diesen Augenblicksmenschen vorführte, ohne ihm seinen eignen Kommentar auf die Zunge zu legen? Oder sollte er uns, wofern er nur mit seiner Kunst die Gunst des Augenblicks richtig nutzte, nicht dazu nötigen können, uns alles Übrige dazu zu denken? Aus diesen Erwägungen heraus — gleichviel ob sie dem Künstler bewußt wurden oder nicht — entstand die Kunst des Ewig-Alltäglichen und des Ewig-Augenblicklichen — der Naturalismus. Man empfand alle frühere Kunst als unnatürlich, weil ihr statt der lebendigen Werdelust etwas von der Todesstarre des Seins anhaftete; man tauchte in der Natur unter, um sich in diesem verjüngendem Bade von allen Schlacken der Tradition zu

reinigen; man berief sich auf die Wirklichkeit als das einzige Vorbild aller Kunst und stellte der Schönheit, auf die sich die Gegner beriefen, als oberste Göttin, zu der man betete, die Wahrheit gegenüber.

Wir lächeln jetzt, da wir es besser wissen, über die verworrenen Reden, die wir selber damals führten; und doch waren es schöne, unvergeßlich schöne Tage — jene erste Keimzeit neuer deutscher Kunst, da die Herzen überschäumten und die Köpfe brannten und jeder fühlte, daß etwas Großes im Werden sei, obwohl er nicht sagen konnte, was da werden wollte. Und dazu das beseligende Gefühl, das jeder von uns hatte, ein großes Geheimnis mit sich herumzutragen, von dem sich die Leute ringsum gar nichts träumen ließen! Glichen wir nicht alle damals den heiligen drei Königen aus dem Morgenlande, die allein wußten, was der Stern am Himmel bedeute, und die auszogen gen Bethlehem, den heimlich geborenen König aufzusuchen? Und sind wir alle nicht heute noch auf der großen Wallfahrt zur Krippe der neuen Kunst?

Gerhart Hauptmann, der die neue Kunstwahrheit zuerst in Kunstthaten umsetzte, ging dabei mit echt deutscher Gründlichkeit zu Werke. Um den lebendigen Augenblick zu fassen, mußte er sich — das erkannte er

wohl — willenlos dem Augenblick hingeben und jeden eigenmächtigen Eingriff in das natürliche Werden unterlassen. Er durfte also nicht, wie Ibsen, eine vorgefaßte Stimmung mitbringen, um durch sie die Natur zu meistern, sondern er hatte geduldig abzuwarten, was ihm der Augenblick selber zu sagen habe. Nur was ihm das Leben in der Augenblicksgestalt, in der es allein leibhaftig vor dem Menschen hintritt, offenbaren wollte, war wert, von der Augenblickskunst festgehalten zu werden. Der Absichtlosigkeit der Natur mußte die Absichtlosigkeit der Dichtung entsprechen. Erst wenn es dem Dichter gelang, Augenblicksbilder zu gestalten, die unbefangen wie die Natur selber auf den Beschauer wirkten, erst dann war das neue Kunstwerk geboren. Aber diese Unbefangenheit der Natur künstlerisch nachzugestalten, war schwerer, als es sich die blöden Schwätzer, die sich ob dieser Entweihung der Kunst entrüsteten, tränmen ließen. Es gehörte das mikroskopische Auge eines Modernen dazu, um all jene kleinen Eigenheiten, Stockungen und Verrenkungen der lebendigen menschlichen Rede, — der Anhänger des Alten nannte sie Nebensächlichkeiten, für Gerhart Hauptmann waren es ebensoviele Offenbarungen — getreu festzuhalten und in neue Kunstsymbole zu verwandeln.

Denn da der Naturalismus, so sehr es auch die Gegner bestreiten mochten, eben Kunst war und Kunst blieb, so mußte er so gut, wie die frühere Kunst, den neugewonnenen Rohstoff des lebendigen Wortes zum Menschendarstellungsmittel gestalten. Seine vermeintliche Nachahmung der Natur war ja, näher betrachtet, wie alle frühere Kunst, eitel Schein; denn sein Augenblick offenbarte mehr vom Innern des Menschen als alle Augenblicke der Wirklichkeit. Kunst bleibt eben Kunst, so oft sie auch in der Natur untertauchen mag, und für den schaffenden Künstler sind, wie für Gott, wenn er es so befiehlt, tausend Jahre wie ein Tag und ein Tag wie tausend Jahre.

Als Zola sein Erstlingsdrama „Renée" im Druck veröffentlichte, schrieb er in der Vorrede dazu folgende beherzigenswerte Worte: „Heutzutage ist ein Stück nur möglich, wenn es durchweg sympathische Charaktere enthält. Das Publikum verlangt idealisierte Figuren, vollkommene Geschöpfe — natürlich innerhalb der Schablonen einer durchaus konventionellen Tugend — die nur erhabene, menschliche Empfindungen äußern. Es ist keine Frage, die Ursachen, warum die Litteratur der letzten Jahrzehnte im Vergleich zum Roman derselben Epoche so sehr zurückgeblieben ist, sind nur hierin zu suchen.

Warum ist es denn Balzac, Flaubert, den beiden Goncourts gelungen, das Leben, das ganze, volle Leben in ihren Romanen vor uns auszubreiten? Weil sie die konventionellen und stehend gewordenen Ideen und Begriffe über die Charaktere des jungen Mädchens, der Mutter, des Geliebten und so weiter kühn überschritten haben; weil sie die Schablone der stationären Vollkommenheit, die bisher unbehelligt aus einer Hand in die andere ging, nicht mehr gebrauchen. Sie haben es gewagt zu zeigen, daß im Menschen nichts vollkommen ist, daß es keine Tugend ohne Laster, kein Laster ohne Tugend giebt, daß diese beiden Willensneigungen der menschlichen Seele sich aufs innigste vermengen und komplizieren, ja daß in diesem Kampfe der Wesen um ihre sittliche Existenz etwas Großes liegt. Von da ab hat der Roman mit wirklichen Menschen zu thun, die atmen und handeln wie wir, während das Theater sein aus einem gegebenen Ideal hervorgegangenes, sein aus Holz geschnitztes Personal von Marionettenfiguren getreulich bewahrt hat. Früher einmal hat ja die Darstellung des Erhabenen genügt, aber heute, in unseren Tagen, in unserem Drange, unserem heißen Verlangen nach Wahrheit haben wir auf der Bühne nichts, gar nichts, was wir nur von Weitem den Romanfiguren Balzacs

zur Seite stellen können — — — — Mein Ehrgeiz ist es vielmehr, die Sympathie auf dem Theater in einer anderen Weise zur Erscheinung zu bringen; sie dem schablonenhaften, typisch gewordenen Konventions-Tugendhelden, der nur geboren zu werden braucht, um das Muster aller Tugend zu sein, zu entreißen und sie auf den kämpfenden und leidenden Menschen im Allgemeinen zu übertragen."

Was Zola hier für Frankreich sehnlich herbeiwünscht, ist durch Gerhart Hauptmann in Deutschland Wirklichkeit geworden. Während Frankreich noch heute vergeblich auf den großen Dramatiker harrt, der statt der hölzernen Marionetten wirkliche Menschen auf die Bühne stellt, besitzt Deutschland in Gerhart Hauptmann längst einen solchen Menschenschöpfer. Der Sturm der Entrüstung wie der unbeschreibliche Jubel, mit dem im Jahre 1889 sein Erstlingswerk begrüßt wurde, galt in erster Linie den neuen Menschen, die damals zum ersten Mal, ausgestattet mit dem ganzen Augenblickszauber der Wirklichkeit, vor das deutsche Theaterpublikum traten. Wo hatte man bisher auf der Bühne eine Gesellschaft gesehn, wie sie gleich im ersten Akte von „Vor Sonnenaufgang" um den Krauseschen Familientisch herumsitzt? Die protzige, aufgedonnerte Bäuerin,

die, ihren schwerfälligen Dialekt kauend, mit dem teuren Champagner und den delikaten Austern renommiert, um die Gebildete herauszustecken; ihr devotes Echo, die scheinheilige Spillerin, die nur von Baronen und Grafen spricht und das adligste Deutsch der Welt zu radebrechen sucht; der schlaue, liebenswürdige Hoffmann, der glatt wie ein Aal über alle Fährlichkeiten des Gesprächs hinweggleitet; der stotternde Kahl, der sich andächtig ins Essen und Trinken vertieft, bis ihn bei Erwähnung des alten Krause der Lachkrampf packt; die verlegene Helene, die in stiller Andacht den klugen Reden des Gastes lauscht, während sie der Ekel über die Ihren schüttelt, und endlich der pedantisch dozierende Loth — wie leibt und lebt das alles, weil jedes seine ganz besondere Sprache redet, die — wir spüren es — eben nur diesem einen Menschen eignen kann. Ja, es wäre nicht allzu schwer, aus jedem beliebigen Satz, den man aus dem Drama herausgreifen wollte, den Sprecher zu erraten. Man höre nur Frau Krause, wie sie gleich zu Anfang Loth, den sie für einen bettelnden Handwerksburschen hält, in ihrer pöbelhaften Weise anschnauzt: „Ihr Madel! Richtig! — Doas Loster vu Froovulk! . . . Raus!!! Mir gahn nischt! . . . a koan orbeita, a hoat Darme. Raus! Hier giebt's

niſcht!", und vergleiche damit ihre Schimpferei mit der Magd im zweiten Akt: „Das Loſter vu Froovulk! Marie! Ma—rie!! unter mein'n Dache? weg muß doas Froovulk! . . . . Du Huernfroovulk Du! Auf der Stelle 'naus! Sich Deine ſieben Sachen z'ſamma und dann 'naus!" Bedarf man da noch eines beſonderen Hinweiſes, daß es die Bäurin iſt, die dieſe Worte ſagt?

Das Leben ſelbſt — hier konnte man es gleichſam mit Händen greifen. Das war es, was alle Freunde wahrer Kunſt ſo entzückte. „Vor Sonnenaufgang" war trotz aller Mängel und Schwächen, die jeder herausfühlte, eine neue Kunſtoffenbarung. Der Alltäglichkeit des Augenblicks, die bis dahin für unpoetiſch gegolten hatte, hatte Gerhart Hauptmann das Bürgerrecht in der Kunſt erobert; ein Stück Häßlichkeit war wieder in Schönheit verwandelt worden. Man fühlte auch dieſe neue Schönheit, wagte es ſich aber noch nicht einzugeſtehn, daß das auch Schönheit ſei. Man ſchämte ſich im ſtillen, weil man bisher das alles häßlich oder doch nichtsſagend gefunden hatte. Und ſo redete man denn, um dem neugeborenen Kinde nun einmal einen Namen zu geben, immer nur von der Wahrheit der neuen Dichtung. Gab man aber damit nicht ſeiner

innerſten Empfindung Ausdruck? Kam einem nicht alle frühere Dichtung wie eitel Lug und Trug vor, weil ihr der Augenblickszauber der Alltäglichkeit fehlte? Man brauchte ſich nur an die zierlichen Worte zu erinnern, die bis dahin den Liebesleuten auf der Bühne einzufallen pflegten. Wie unnatürlich und geſpreizt erſchien das alles neben Loths und Helenens rührendem Geſtammel! Man höre nur!

Helene (ſeufzend): Ach, das müßte Schweſter Schmittgen wiſſen .... ich ſehe gar nicht hin!

Loth: Wer iſt Schweſter Schmittgen?

Helene: Eine Lehrerin aus der Penſion.

Loth: Wie können Sie ſich nur über Schweſter Schmittgen Gedanken machen!

Helene: Sie war ſehr gut.... ! (Sie lacht plötzlich in ſich hinein.)

Loth: Warum lachſt Du denn ſo auf einmal?

Helene: Ach! .... Wenn ſie auf dem Chore ſtand und ſang .... Sie hatte nur noch einen einzigen langen Zahn ..... da ſollte es immer heißen: Tröſte, tröſte mein Volk! und es kam immer heraus: 'Röſte, 'röſte, mein Volk! Das war zu drollig .... da mußten wir immer ſo lachen .... wenn ſie ſo durch den Saal ... 'röſte! 'röſte. (Sie kann

ſich vor Lachen nicht laſſen. Loth iſt von ihrer Heiterkeit angeſteckt. Sie kommt ihm dabei ſo lieblich vor, daß er den Augenblick benutzen will, den Arm um ſie zu legen. Helene wehrt es ab.) Ach, nein doch! Ich habe mich Dir . . . Ihnen an den Hals geworfen.

Und dann die gebrochenen Naturlaute des übervollen Herzens.

Loth: Du haſt eine ſo wunderhübſche Hand. (Er ſtreichelt ſie.)

Helene: Ach ja! — ſo . . . (Sie drückt ſich aufs Neue in ſeine Arme.)

Loth: Nein, weißt Du! ich hab nicht gelebt! . . . bisher nicht!

Helene: Denkſt Du ich? . . . . . Mir iſt faſt taumlig . . . . taumlig bin ich vor Glück. Gott! wie iſt das — nur ſo auf einmal . . . .

Loth: Ja, ſo auf ein — mal . . . .

Helene: Hör mal! ſo iſt mir: die ganze Zeit meines Lebens, — ein Tag! — geſtern und heute, — ein Jahr! gelt?

Loth: Erſt geſtern bin ich gekommen?

Helene: Ganz gewiß! — eben! — natürlich! . . . Ach, ach! Du weißt es nicht mal!

Aber was ſollten dieſe verlorenen Worte und Töne

ohne das begleitende Mienenspiel, ohne die erläuternde Gebärde? Diese abgehackten Satzfragmente, diese Stoßseufzer und Stottergedanken schreien ja geradezu nach dem Schauspieler. Oder sind sie nicht — ganz abgesehn von ihrem poetischen Wahrheitszauber — ebensoviele Regieanweisungen für die darstellenden Künstler? Wir sehen also: je mehr sich der Dichter der Wirklichkeit des Lebens annähert, um so größere Aufgaben erwachsen dem Schauspieler. Denn da jetzt die Menschen der Dichtung ihre Gedanken und Gefühle nicht mehr schön geordnet auf der Zunge tragen, so muß auch der Schauspieler auf alle bloße Deklamation verzichten. Je mehr das Dichterwort bloß andeutet, was im Innern der Menschen vorgeht, um so höhere Anforderungen werden an das stumme Gebärdenspiel gestellt. Der Wahrheit des einzelnen Dichterwortes muß sich die Wahrheit des mimischen Ausdrucks gesellen. Der Alltäglichkeit der Rede muß die Alltäglichkeit der Gebärde entsprechen. Die armselige Zeichensprache der Tradition, die für jede bestimmte Leidenschaft und jedes große Gefühl ihr stereotypes Gesicht und ihre stereotype Bewegung hatte, muß durch den unerschöpflichen Gebärdenvorrat der Natur ersetzt werden. Die schöne Pose verschwindet mit dem schönen Wort. Aber die neuent-

deckte Schönheit des Ewig-Augenblicklichen leuchtet aus jeder Stellung und Bewegung. Das sind keine Schauspieler mehr, die dort auf der Bühne stehn und gehn, das sind Menschen, sagt, vom Wirklichkeitszauber der Darstellung bestrickt, der unbefangene Zuschauer. Denn auch er empfindet die neuentdeckte Schönheit als Wahrheit.

Von dem dunkeln Drang erfüllt, die Dichtung ganz in Wirklichkeit und die Wirklichkeit in Dichtung zu verwandeln, scheute sich Gerhart Hauptmann nicht, völlig stumme, pantomimische Szenen in sein Drama zu verflechten. Wo im Leben nicht gesprochen wurde, da hatte auch der Dichter zu schweigen. Nur der Schauspieler durfte das, was in der Wirklichkeit auch nur geschaut wurde, den Augen des Zuschauers im stummen Spiele offenbaren. So gleich zu Anfang des zweiten Aktes die stimmungsvolle Morgenszene im Gutshof: der dengelnde Beibst unter dem Thorweg, das Geschrei der abziehenden Gäste im Wirtshaus, der daherwankende betrunkene Bauer; hierauf der im Strümpfen aus dem Bauernhause schleichende Wilhelm Kahl, der, die Kleider über den Arm geworfen, scheu über den Hof eilt und eiligst über den Stachelzaun steigt, und endlich der aus der Hausthür tretende Loth, der in tiefen Zügen die frische Morgenluft einatmet.

Dann aber vor allem das stumme Spiel Helenens in der Katastrophe. Sie stürzt, von oben kommend, mit der Botschaft: Totgeboren! ins Zimmer. Ihr Auge sucht Loth. Als sie sieht, daß er nicht da ist, eilt sie hinaus in den Wintergarten, kommt nach einer Weile zurück und tritt ans Fenster. Von da geht sie unruhig bis an die Mittelthüre. Von dort aus erblickt sie Loths Brief auf dem Tisch. Sie stürzt auf ihn zu und liest ihn. Dann, wie eine Irrsinnige suchend, was sie doch nicht finden kann, rennt sie wieder aus dem Zimmer in den Flur und kommt von da durch den Wintergarten zurück. Hier trifft sie den Diener, der in Hoffmanns Zimmer will. Sie fragt ihn hastig nach Loth. Als sie hört, daß er in Dr. Schimmelpfennigs Wagen fortgefahren sei, greift sie in dem Augenblick, da der Diener in Hoffmanns Zimmer verschwindet, nach dem Hirschfänger, der über dem Sofa hängt. Nun wartet sie im Dunkeln, bis der Diener wieder hinaus ist, und stürzt dann zur verzweifelten That ins Nebengemach. Aber damit nicht genug! Während das alles geschieht, hört man hinter der Szene die gröhlende Stimme des betrunkenen Bauers: „Dohie hä! bin iich nee a hibscher Mann? Hoa' ich nee a hibsch Weib? Hoa' iich nee a poar hibsche Tächter dohie

hä?“ Die Stimme kommt immer näher. Jetzt da sie schon ganz nahe ist, guckt die Dienstmagd Miele, die Helene sucht, fragend durch die Mittelthüre und geht, um nachzuschauen, nach Hoffmanns Zimmer. Im nächsten Augenblick aber stürzt sie, sprachlos, ein Bild des Entsetzens, wieder ins Wohnzimmer zurück. Und nun löst sich ihr die Zunge, aber nur zu einem wilden, unartikulierten Schrei. Schreiend dreht sie sich zwei, dreimal um sich selber, schreiend jagt sie in den Flur hinaus. Während aber so die Verzweiflung durch das Haus gellt, hört man die Hausthüre ins Schloß fallen und die schweren, stolpernden Tritte des trunkenen Bauern und dessen gröhlende Säuferstimme: „Dohie hä! Hoa iich nee a poar hibsche Tächter!“

Wer könnte sich dem Wirklichkeitszauber dieser ergreifenden Schlußpantomime entziehn? Aber wer sähe nicht auch, daß hier der Schauspielkunst ganz neue Aufgaben erwachsen? Wir haben es ja alle miterlebt. Die neue Dichtung hat auch eine neue Schauspielkunst erzeugt. So sehr sich unsere Theaterdirektoren, teils aus Bequemlichkeit, teils aus Unverstand, dagegen sträubten, das Deutsche Theater in Berlin, das unter Otto Brahms Leitung die Heimstätte und Schule des neuen Stils wurde, hat es aller Welt offenbart, welche

Fülle neuer Schönheit durch die Kunst des Ewig-Augenblicklichen entdeckt wurde. Noch huldigen zwar die meisten unserer Theaterleiter, denen ja auch niemand tieferes Kunstverständnis nachrühmen wird, hartnäckig dem alten Schlendrian oder suchen, was das allerschlimmste ist, durch kleine Zugeständnisse das Alte und das Neue zu versöhnen. Aber neben diesen Kunstgeschäftsreisenden, deren Stil sich nach der Kasse richtet, giebt es doch schon eine kleine Anzahl wirklich gebildeter, aufrichtig begeisterter und feinfühliger Theaterleute, die keinen höheren Ehrgeiz kennen, als ihre ganze Kräfte in den Dienst der neuen Dichtung zu stellen. Ich erinnere nur an Dr. Carl Heine, den Leiter der Litterarischen Gesellschaft in Leipzig, der der deutschen Bühne eine Helene Riechers geschenkt hat.

Natur, Wahrheit, Wirklichkeit — das war die Losung der neuen Kunst. Aller Zwang, alles Gekünstelte, alles Berechnete und Ausgeklügelte sollte aus der Dichtung verschwinden. Man spottete aller ästhetischen Regeln, die die Natur für das Theater erst zurechtschmieden wollten. Und um frei zu sein im Dichten und im Schaffen, trat man die Kunstgesetze der Vergangenheit mit Füßen. Verlangten die Kunstrichter, daß alles, was im Drama geschehe oder gesprochen

werde, seinen bestimmten künstlerischen Zweck haben müsse, so schien den jungen Künstlern gerade das Zwecklose interessant. Und forderten jene von jeder Episode, die in die Handlung eingestreut wurde, ihre besondere Rechtfertigung, so beriefen sich die Schaffenden auf die Wirklichkeit, die sich uns auch als ein Gemenge zusammengewürfelter Episoden darstelle.

Auch Gerhart Hauptmann neigte zu diesen freien Anschauungen. Seine Gewissenhaftigkeit ließ ihm keine Ruhe, bis er seiner Dichtung auch alle Reize des Zufälligen und des Zusammenhangslosen verliehn hatte. So fragt Hoffmann gleich zu Beginn seinen Freund Loth nach mehreren Jugendbekannten und Loth erzählt ihm ausführlich, wie und warum sich ein gewisser Hildebrant, genannt Fips, totgeschossen habe. Und doch hat die Geschichte dieses Fips nicht den geringsten Zusammenhang mit der eigentlichen Handlung — so wenig wie die Erzählung der Jugenderlebnisse Dr. Schimmelpfennigs, die uns der sarkastische Arzt im fünften Akte selber zum Besten giebt. Daß er in Jena durchging, dann in Zürich weiterstudierte und zweimal das Examen machte, daß sein Steckenpferd die Frauenfrage ist, daß er heute noch die Cigarrenasche ebenso mit dem Finger abstreift wie damals, das alles kann uns sehr gleich-

gültig sein. Denn Dr. Schimmelpfennig hat im ganzen Drama weiter nichts zu thun, als Loth über den Alkoholismus der Familie Krause aufzuklären. Aber alle diese kleinen unscheinbaren Züge, die Gerhart Hauptmann dazupinselt, sollen dem Bilde lediglich den Reiz der augenblicklichen Wirklichkeit geben. Thun sie das?

Ja, soweit sie Schimmelpfennigs Charakter deuten. Nein, sofern sie unsere Aufmerksamkeit unnütz zerstreuen.

Genau so verhält es sich mit den Hofepisoden des vierten Aktes: die gekündigte Magd, die das Gut verläßt, Hopslabär, der mit dem Sandwägelchen kommt, die Kutschenfrau, die verstohlen für ihr Kind eine Neige Milch holt, das sind alles, einzeln betrachtet, sehr lebendige Gestalten, aber ihr rasches, zweckloses Kommen, hinter dem wir erst irgend eine Absicht wittern, hinterläßt schließlich, wenn wir uns enttäuscht sehn, gar keinen Eindruck und schwächt nur unsere Teilnahme an den Hauptvorgängen. Doch das alles sind ja nur charakteristische Kleinigkeiten, die, wie im Leben, eindruckslos an uns vorüberhuschen. Was soll man aber zu dem Gartenzaungespräch zwischen der Spillerin und Wilhelm Kahl sagen? Hier wird Loth wegen seiner Liebschaft mit Helene beim Bräutigam tüchtig angeschwärzt, und jedermann denkt, daß jetzt der

stumpfsinnige Stotterer irgend einen geheimen Anschlag gegen seinen Nebenbuhler ausheckeu werde. Aber nichts von alledem geschieht. Der ganze Vorgang sollte uns nur die Spillerin als Denunziantin zeigen.

So verpufft ein Augenblicksschwärmer nach dem andern, ohne ein festes Erinnerungsbild in der Seele zurückzulassen. Das Wahrheitsgerede hatte offenbar das künstlerische Empfinden des jungen Dichters verwirrt. Oder ist das alles nur ein Tasten und Tappen, um die Schönheit des Augenblicks zu erhaschen? Jedenfalls lockert sich hier das feste Gefüge der einheitlichen künstlerischen Anschauung, ohne die kein Kunstwerk zu stande kommt. Alles fällt in lauter bunte Mosaiksteinchen aus einander. Und aus ihnen setzen sich wieder die fünf größeren Augenblicksbilder zusammen, wie wir hier die Akte nennen müssen, jedes lose durch einen besonderen Faden zusammengehalten: das erste durch das Gespräch über Trunksucht und Abstinenz; das zweite durch Frau Krauses Ehebruch mit Wilhelm Kahl, in der Morgenszene pantomimisch angedeutet, am Schluß von Helene der Mutter als Anklage ins Gesicht geschleudert; das dritte durch das doppelte Liebeswerben um Helene, die durch Hoffmanns Gemeinheit in Loths Arme getrieben wird; der vierte durch das Liebesduett zwischen Loth

und Helene, zu dem das Denunziantengespräch zwischen der Spillerin und Kahl die Folie bildet; und das letzte endlich durch die Entbindung von Hoffmanns Frau, wobei Helenens Schreckensbotschaft „Totgeboren!“ die große Familienkatastrophe wieder an den Anfang anknüpft.

Aber das ganze ästhetische Sündenregister, das ich eben verlesen habe, fiel dem kunstgelehrten Zuschauer des Hauptmannschen Dramas erst hinterher ein, wenn der Vorhang gefallen war. Solange die Menschen über die Bühne gingen, war Auge und Ohr von dem warmen Leben, das von ihnen ausströmte, so bestrickt, daß alles Denken in der reinen Anschauung des Kunstgenießenden untertauchte. Was half es da, daß man sich hinterdrein seinen Genuß durch kritische Randglossen zu verderben strebte? Man konnte das große Kunsterlebnis, dessen man gewürdigt worden war, durch keine Krittelei wegleugnen. Der Augenblickszauber hatte gewirkt. Die Kunst zu stottern hatte triumphiert.

Der moderne Stimmungsmensch.

„Der Wille, der Wille, geh' mir nur damit! Das kenn' ich besser. Da mag man wollen und wollen und hundertmal wollen, und alles bleibt doch beim Alten." Könnte man diese kleinmütigen Worte, die die alte Mama Scholz in Gerhart Hauptmanns „Friedensfest" ihrer energischen Freundin Marie Buchner vorjammert, nicht als Motto über das ganze moderne Drama schreiben?

Beim alten Aristoteles lesen wir zwar, daß das Drama die Nachahmung einer bedeutenden, in sich abgeschlossenen Handlung sei; aber worin diese Handlung eigentlich bestehe, darüber haben sich bekanntlich die Gelehrten zu allen Zeiten herumgestritten, und die, die darunter die Heldenthaten und Abenteuer der Sagenkönige, die Schlacht vor Trojas Thoren oder den letzten Dolchstoß oder das mordende Bad verstanden, mußten sich mit Beschämung gestehn, daß man davon

in der alten Tragödie so gut wie nichts zu sehen bekomme. Ja, mich will es schier bedünken, als sei an dem ganzen Gelehrtengezänk ein kleiner Übersetzungsfehler schuld. Oder wäre es nicht möglich, daß Aristoteles mit dem vieldeutigen Worte πρᾶξις nichts weiter als eine Begebenheit, ein Geschehnis, oder, wie sich Gerhart Hauptmann auszudrücken beliebt, einen Vorgang hätte bezeichnen wollen?

Doch wie dem auch sei, so viel ist sicher: die früheren Dichter führten uns mit Vorliebe Menschen mit starkem Willen, Menschen mit ungebrochenen Instinkten, Menschen mit gewaltigen Leidenschaften, Menschen mit ungebärdigem Lebensdrange vor. Denn da Jahrtausende lang und bis in unsere Tage hinein der große Kampf ums Dasein, den die Einzelnen und die Völker miteinander führen, immer und immer wieder mit Menschenblut gespeist werden mußte, so schätzte die Menschheit ganz natürlicher Weise die kriegerischen Tugenden höher als alle Vorzüge des Geistes und einer höheren Sittlichkeit und sparte all ihre Liebe, Ehrfurcht und Bewunderung für die großen Schlächter und Würger der Weltgeschichte. Und die Dichter, die sich solcher Stoffe bemächtigten und Heroen, Kriegshelden, oder, was ja ungefähr dasselbe war, große Verbrecher zu ihren Helden wählten, waren im

Voraus der Teilnahme des großen Publikums sicher und konnten überdies, wenn es not that, die Augenlust der Menge befriedigen.

Aber das alles sind Äußerlichkeiten, die wohl im Anfang, als die tragische Kunst noch in den Windeln lag, den Gang der Dinge mögen beeinflußt haben. Die wichtige Frage, warum die größten Geister und die eigentlichen sittlichen Kulturträger der Menschheit immer und immer wieder auf solche blutige Stoffe zurückgriffen, wird damit nicht beantwortet. Wollen wir hierüber Klarheit haben, müssen wir schon etwas tiefer graben.

Das größte Lebensrätsel ist der Tod, um ihn kreisen immer und immer wieder die Gedanken des Lebendigen. Gerade wenn er sich seiner Lebensfülle recht bewußt werden will, schwelgt er gern in Sterbeliedern und Vernichtungsbildern. Um sich aber den Tod mit all seinen Schauern so recht vor Augen zu führen, muß er ihm den Lebendigen in der höchsten Lebensbethätigung anschaulich gegenüberstellen. Erst dann, wenn sein inneres Auge diesen Lebendigen während der höchsten Lebensbethätigung in der Nacht des Todes untergehn sieht, erfüllt seine Seele jenes aus Grausen und Schadenfreude gemischte Gefühl, das wir mit dem

Namen des Tragischen bezeichnen. Die höchste Lebensbethätigung aber ist die That, der Kampf um das Leben selbst. Der wollende, der handelnde, der um sein Leben kämpfende Mensch wird uns daher in seinem Untergange die Schauer des Todes und das Glück des Daseins viel tiefer empfinden lassen, als der entsagende Dulder, der sich ruhig, ohne sich zu wehren, ins Grab hineinschaufeln läßt. Ein Kampf um das Leben, der jäh zum sicheren Tode führt, das war zu allen Zeiten die große Verführung für den großen Künstler. Und darum, lediglich darum war sein Lieblingsheld — der große Verbrecher.

Ist etwa der moderne Dichter moralischer geworden, daß er die Bluthunde der Geschichte verschmäht? Man hat kein Recht, diese seltsame Frage ohne weiteres zu belächeln. Nicht etwa nur, weil im allgemeinen die sittlichen Wertungen von Jahrhundert zu Jahrhundert vielfach wechseln. Nein, wer nicht völlig blind durchs Leben geht, der kann es auch nicht leugnen, daß gerade wir Menschen von heute wieder einmal vor einer großen Lebenswende stehn, da alles, was der Menschheit Jahrhunderte lang hoch und heilig galt, langsam zusammenbröckelt, während zugleich mit den sozialen Umbildungen, die sich im Schoße der Gesellschaft vorbereiten, in den

Köpfen der Denker allerlei Ahnungen neuer Gesetztafeln emporddämmern. Noch wissen wir alle nicht, was da werden soll, aber ein Gefühl beherrscht uns alle, die wir uns als Kulturträger der Zukunft fühlen: der Abscheu vor dem Mord in jeglicher Gestalt, namentlich vor der Menschenschlächterei des Krieges. Wir alle glauben, daß nun endlich bald die Zeit gekommen sei, da der Geist über die Bestie im Menschen triumphieren müsse und da sich der Kampf ums Dasein lediglich als ein Kampf des Menschen wieder die feindlichen Mächte der Natur darzustellen habe. Wer aber wollte leugnen, daß sich die sittliche Revolution unserer Zeit so oder so auch in der Dichtung wiederspiegeln müsse, zumal im Drama, dem jederzeit ganz unbewußt die sittlichen Ideale des Zeitalters seine eigentümliche Prägung gaben?

Wir sind alle mehr oder weniger Verehrer des Geistes geworden. Der geistige Mensch, das war die große Erbschaft des Christentums, deren sich die Völker langsam, aber mit immer größerer Gier bemächtigten. Zwar zeigte sich nur zu bald, daß gerade die, die sich mit Vorliebe und im eigentlichsten Sinne Christen nannten, mit dieser köstlichen Hinterlassenschaft am wenigsten anzufangen wußten. Es ging ihnen wie

den Juden des alten Testamentes, die sich vor den andern Völkern stets ihres unsichtbaren Gottes rühmten und insgeheim immer wieder ihren Hausgötzen und goldenen Kälbern opferten. Sie redeten beständig vom Geiste und konnten es doch nicht lassen, ihn in seinem eigenen Namen immer fort zu knechten und zu knebeln. Aber die höhere Schätzung des geistigen Lebens ließ sich auch durch diese Armen am Geiste nicht hintanhalten. Je freier der Geist seine Schwingen entfalten konnte, um so mehr offenbarte sich seine Herrlichkeit. Und heute wird es — abgesehn von den Nachkommen der mittelalterlichen Buschklepper und Stallknechte, die an den großen Renntagen der sogenannten Aristokratie vor aller Welt ihre Schenkel und Waden leuchten lassen — kaum einen Menschen geben, der den Kraftleistungen des Athleten dieselbe Bewunderung zollt wie den Geistesthaten des wissenschaftlichen Forschers.

Wie mußte sich aber erst der ganze Reichtum des Geistigen dem erschließen, der mit den neuen Augen des heutigen Menschen nach innen blickte! Wie grob und plump erschien ihm die brutale That, wenn er sie mit den tausendfach verschlungenen geistigen Regungen und Strebungen verglich, die ihr vorangingen! Und nun gar eine Häufung solcher Thaten! Hieß das nicht,

wenn man das innere Getriebe des Lebens betrachtete, Unendlichkeiten auf Unendlichkeiten häufen? Nein, wer ein klares Bild des Lebens, so, wie es sich dem mikroskopischen Auge des modernen Beobachters darstellte, aus sich herausgestalten wollte, dem genügte die kleinste äußere Begebenheit. Denn sobald er ihre geistigen Hintergründe aufdeckte, so hatte er allen Scharfsinn aufzuwenden, um sich durch dies Labyrinth von Begierden, Gefühlen und Gedanken hindurchzuarbeiten.

Aber der Tod, das Todesrätsel, von dem wir soeben so viel Aufhebens machten — ist sein lockender Zauber für den modernen Künstler nicht mehr da? Mehr denn je zuvor. Aber das Gesicht der alten Sphinx hat sich verändert. Die Menschen des Geistes, in denen der moderne Künstler das reichere Leben entdeckt hat, pflegen nicht mehr am Willen zum Leben zu sterben, wie die Thatmenschen der früheren Tage, sondern sie siechen dahin an gebrochenem Willen, an geknickten Instinkten. Sie verglühen wie strahlende Lampen, die das Öl, das ihre Flamme nährt, gierig verzehren; ihr reicher Geist speist den Willen auf, bis das Ende von Geist und Willen da ist. Das frische Drauflosgehen des Thatmenschen ist ihnen fremd. Sie überlegen und grübeln zu viel, sie haben zu viel Gewissen geerbt, sie beobachten

zu viel die eigene Seele. Sie sind müde und feig geworden. Ihr gesunder Egoismus läßt sich immer wieder von allerlei schönen Gedanken einlullen. Sie sterben, und wenn sie sich noch so sehr als Heiden gebärden, am Christentum.

Das alles, was ich hier kurz andeutete, tragen wir alle, soweit wir bewußte Söhne dieses zu Ende gehenden Jahrtausends sind, still mit uns herum. Wir brauchen nur in den Spiegel zu sehen, so lachen uns die sterbemüden Züge einer dem Tode verfallenen Kultur entgegen. Sollen wir uns also wundern, wenn wir sie auch im Bilderbuche der Dichtung wiederfinden? Nein, große Dichter sind immer echte Kinder ihrer Zeit. Große Dichter sind aber auch immer Autobiographen. Ihre Dichtungen sind Lebensbeichten, ihr Beichtvater ist die Welt. Man spöttelt so gern über die greisenhaften Jünglinge, die heute dichten. Aber man vergißt dabei immer, daß die große Kunst allezeit die letzte und reifste Frucht der Kultur ist. Wer sie pflücken will, gleichviel ob Volk, ob Einzelner, muß im gewissen Sinne alt werden: denn die Jugend versteht es nur, das Leben blindlings zu leben, die Kunst aber will es aufmerksam und liebevoll beschauen. Haben also die dichtenden Jünglinge von heute ihre Jugend verloren, so haben

sie dafür eben die Kunst erobert. Sie haben die Kunst mit ihrer Jugend bezahlt. Aber wer wollte nicht gerne das dumpfe Glück des bloßen Daseins gegen die heimlichen Freuden des bewußten Sichselbstgenießens eintauschen? Jedenfalls haben die andern, die sich an der Kunst erfreuen können, die jene mit ihrem Herzblut erkauft haben, am allerwenigsten das Recht, dem jungen Künstler Vorwürfe zu machen. Oder wäre es etwa besser, wenn die jungen Dichter von heute es gemacht hätten wie blöde Gymnasiasten, die die Welt alljährlich mit verlogenen Catilinas und Sullas und ähnlichen geschichtlichen Ungeheuern heimsuchen? Ist die Bescheidenheit der modernen Künstler nicht gerade ihre Größe? Sie dichten alle sich selber und ihresgleichen, weil sie sich und ihresgleichen kennen. Und diese innere Wahrheit ihrer Dichtung ergreift und erschüttert uns, während uns die Thaten und Leiden der geschichtlichen Knabenkarrikaturen völlig kalt lassen. Oder haben die begeisterten Phrasen jener Tyrannenmörder und Kriegshelden etwa höheren poetischen Wert als die Indianerspiele, für die wir alle als Knaben einstmals schwärmten?

Aber kommt es diesem modernen Menschen mit seinem reichen Geiste, seinem lauten Gewissen und seinem gebrochenen Willen jemals in den Sinn, gegen

das Schicksal anzukämpfen? Nein, er entrüstet sich wohl darüber, er sucht es abzuwehren, wenn er es nahen sieht; er sinnt darüber nach, wie er ihm entrinnen könne; er belauert es, umschleicht es, beobachtet es von allen Seiten. Aber gerade darum ist er eben in den Händen des Schicksals bloß ein Spielball, den es schleudert, wohin es ihn haben will. Statt des Kampfes mit dem Schicksal haben wir daher ein wehrloses Unterliegen. Und fragen wir nach den Ursachen dieser Schwäche, so führt uns unser Denken vom kranken Enkel zum kranken Großvater und zeigt uns den Mann, wie ihm als Kind von den Eltern der Wille gebrochen und von den Lehrern der Charakter verbogen wurde. Der Dichter hat also nichts weiteres zu thun, als Anschauungsunterricht im Darwinismus zu geben.

Schon Ibsens Männer haben fast alle diesen müden Zug im durchgeistigten Gesicht. Man braucht dabei gar nicht an den körperlich zerrütteten Oswald Alving zu denken. Nein, der sanfte, milde Rosmer, der dem Zauber des willenstarken Weibes erliegt und auch dann, als sie ihm ihre furchtbare That gesteht, nicht von ihr lassen und doch nicht vergessen kann, dieser Dulder, dem zum Prediger neuer Wahrheiten das stille, frohe Gefühl der Schuldlosigkeit fehlt, — er ist schon

so recht ein Bild des modernen Geistesmenschen, dem eine lange Kulturvergangenheit den Willen geknickt hat. Vollends aber der Halbnarr Hjalmar, der weint und lacht in einem Augenblick, der beständig große Reden über seine Energie und seine Thatkraft, seinen Stolz und seine Aufopferung hält, dabei aber so lächerlich willenlos ist, daß ihn nicht einmal der Tod seines Kindes aus seinem Einbildungstaumel aufrüttelt! Oder endlich Eilert Lövborg — hier haben wir schon den Schriftsteller als tragischen Helden —, der, vom Weibergängelbande losgelassen, in den Rausch und vom Rausch in den Katzenjammer hineintaumelt und mit allen seinen großen Gedanken, von Gewissensbissen gefoltert, weder zum Leben noch zum Sterben den rechten Mut findet!

Gerhart Hauptmann hat uns zweimal hintereinander diesen modernen Stimmungsmenschen vorgeführt, zuerst als darwinistische Studie, dann als vertieftes Kulturportrait. So wenig man auch den jungen Musiker Wilhelm Scholz mit dem gelehrten Johannes Vockerat verwechseln kann, so groß ist die Familienähnlichkeit zwischen beiden. Aber nicht nur zwischen ihnen, sondern auch zwischen den beiden Dramen, in denen die jungen Leute ihre Seelenkämpfe ausfechten, zwischen dem „Friedensfest“ und den „Einsamen Menschen“. Denkt

man lediglich an die Zeitfolge, in der die beiden Werke entstanden, so möchte man die „Einsamen Menschen“ gewissermaßen für eine Fortsetzung des „Friedensfestes“ halten: Johannes Vockerat ist gleichsam der verheiratete Wilhelm Scholz, und Ida Buchner hat sich als beschränktes Kätchen entpuppt. Umgekehrt aber könnte man, natürlich ganz abgesehn von der künstlerischen Gestaltung des Stoffes, die das spätere Drama hoch über das frühere hebt, in den „Einsamen Menschen“ eine Art Vorgeschichte des „Friedensfestes“ erblicken: dann wäre der alte Scholz ein am Leben gebliebener Johannes Vockerat und Frau Scholz die altgewordene Käthe, und wir sähen nun mit eigenen Augen, was aus dem Täufling der „Einsamen Menschen“, dank der ungeschickten Blutmischung, geworden ist.

Indessen dürfen wir uns durch diese Ähnlichkeit der äußeren Physiognomie nicht etwa verführen lassen, im „Friedensfest“ lediglich eine Vorstudie für die „Einsamen Menschen“ zu erblicken. Wer einen Wilhelm Scholz und einen Johannes Vockerat nur etwas genauer betrachtet, der erkennt ohne weiteres, daß schon die ganze Anlage des Portraits hier und dort gar nicht zu vergleichen ist. Im „Friedensfest“ stand Hauptmann offenbar noch ganz unter Ibsens Einfluß: das ganze Wesen

des jungen Menschen, den er darstellen wollte, sollte mechanisch nach den darwinistischen Gesetzen der Vererbung und der Anpassung erklärt werden. Ja, die Art und Weise, wie uns Wilhelms Bruder, der cynische Robert, den Darwinismus der Familie kurz und bündig selber mitteilen muß, erinnert sogar an Zola. „Kein Wunder allerdings", sagt dieser unglückliche Grübler zu dem Gaste des Hauses, der wackeren Frau Buchner. „Ein Mann von vierzig heiratet ein Mädchen von sechzehn und schleppt sie in diesen weltvergessenen Winkel. Ein Mann, der als Arzt in türkischen Diensten gestanden und Japan bereist hat. Ein gebildeter, unternehmender Geist. Ein Mann, der noch eben die weittragendsten Projekte schmiedete, thut sich mit einer Frau zusammen, die noch vor wenigen Jahren fest überzeugt war, man könne Amerika als Stern am Himmel sehen. Ja wirklich! ich schneide nicht auf. Na und darnach ist es denn auch geworden: ein stehender, fauler, gährender Sumpf, dem wir zu entstammen das zweifelhafte Vergnügen haben. Haarsträubend! Liebe — keine Spur. Gegenseitiges Verständnis — Achtung — nicht Rühran — und dies das Beet, auf dem wir Kinder gewachsen sind." Und Wilhelm selbst giebt dann seiner Braut Ida noch die weitere Erklärung, wie sich der so

erblich belastete Charakterembryo durch eine verkehrte Erziehung eben zu dem entwickeln mußte, was wir auf der Bühne vor uns sehn. Erst zwang der Vater den armen Jungen im zartesten Alter schon, täglich zehn Stunden hinter den Büchern zu sitzen; der Junge floh zur Mutter, der Vater ließ ihn mit Gewalt holen, und diese Zankduette zwischen Vater und Mutter wiederholten sich täglich. Da plötzlich — der Junge mochte neun oder zehn Jahre alt sein — kümmerte sich der Vater gar nicht mehr um ihn. Er führte fünf Jahre lang mit dem Bruder ein wahres Banditenleben und verfiel auf alle Knabenuntugenden. So verwahrlost, wurde der Junge in eine Anstalt gesteckt, und als er ausriß, sollte er als Taugenichts nach Amerika spediert werden. Allein er blieb in Europa und hungerte sich auf eigene Faust durch die Welt, bis er als Musiklehrer sein Brod fand.

Haben wir es also im „Friedensfest" hauptsächlich mit erblicher Belastung, körperlicher Entartung und verwahrloster Erziehung zu thun, so trägt in den „Einsamen Menschen" lediglich die geistige Atmosphäre, in der der Johannes Vockerat aufwuchs, die Schuld an seinem zwiespältigen Charakter. Was für kerngesunde Menschen sind seine beiden ehrenfesten, frommen Eltern, die

im Christenglauben ihren Halt im Leben und ihren Trost im Sterben haben. Schon Ibsen hatte den gläubigen Christen auf die Bühne gebracht. Aber er erschien bei ihm stets im Pastorengewand, und sein Lind in der „Komödie der Liebe", sein Oberlehrer Lund in den „Stützen der Gesellschaft" erinnerten noch bedenklich an die Tendenzkarrikaturen der liberalen Romanschreiber der vierziger Jahre, die Christ, Pfaff, Mucker und Heuchler in einen Topf warfen, um die Tugend der Freigeisterei zu preisen. Sogar um das große Kind Pastor Manders — eine der wahrsten und lebensvollsten Gestalten, die Ibsen geschaffen hat — spielen die neckischen Lichter lächelnder Ironie wie ein schwacher Widerschein der politisch-religiösen Kampfstimmung. Bei Hauptmann ist von alledem keine Rede mehr. Die ruhige Unbefangenheit des modernen Dichters, der gesiegt und überwunden hat, verbreitet ihre gleichmäßige Helle über alles, was menschlich ist. Als ein Stück warmer Menschlichkeit, wohl wert der liebevollen Betrachtung des Künstlers, erscheint ihm auch das Christentum. Und so schuf er in der einzigen Absicht, keine Absicht zu haben, die beiden alten Vockerats — die ehrenfesten Christen von altem Schrot und Korn, denen ihr Gott noch wirklich im Herzen lebt. Aber der

Geist des Glaubens und des Gebetes, der demütigen Ergebung in Gottes Willen, der für die alten Leute eine Wohlthat und ein Segen ist, wird für den Sohn, der nicht mehr glauben kann, zum Fluch und Gift. Denn er lähmt ihn und nagt an ihm und fesselt ihn in der Gestalt von allerlei Erinnerungen und Gefühlen an die Vergangenheit, von deren Boden sich sein denkender Geist kühn losgerissen hat. So entsteht durch diesen Zwiespalt zwischen Kopf und Herz ein Johannes Vockerat — einer jener in sich zerrissenen Übergangsmenschen, die am Christentum sterben.

Ist es ein Zufall, daß von den beiden Stimmungsmenschen, die uns Hauptmann vorführt, der eine Musiker, der andere Schriftsteller ist? Nein, die großen Kinder, die an einem Überschuß von Gemüt und an Mangel an Willen zu Grunde gehn, haben alle mehr oder weniger vom Künstler und vom Grübler an sich. Der ästhetische Mensch, der sich selbst beobachtet, ist ja im eigentlichsten Sinne der geistige Mensch. Schon bei Ibsen treffen wir den Schriftsteller — Eilert Lövborg in „Hedda Gabler", und seit Hauptmanns Johannes Vockerat kehrt der Mann der Feder im modernen Drama immer wieder, so in Cäsar Flaischlens „Martin Lehnhardt", in Dreyers „Drei" (der Privatgelehrte Carl Genzmer) und

in Servaes' „Sticklust" (Rolf). Und ebenso hat der Musiker Wilhelm Scholz eine zahlreiche Verwandtschaft, so einen leiblichen Enkel: Robert Frey in Georg Hirschfelds „Müttern", dann weitläufige, ältere Vettern in Ernst Rosmers Kapellmeistern (Ritter in „Dämmerung", Peter Kron in „Tedeum"). Ein echter Dichter schafft eben, wie der Gott der Bibel, die Menschen nach seinem Bilde, und ist er jung und aufrichtig dazu, so weiß er, daß er niemanden kennt außer sich selber. Darum wird sein Held ganz von selbst ein Künstler oder etwas ähnliches.

Vergleicht man das „Friedensfest" und die „Einsamen Menschen" mit Hauptmanns Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang", so staunt man über die straffe, einheitliche Komposition und den kunstvollen Aufbau der beiden tragischen Familienidylle. Man merkt sofort heraus, daß der Dichter alle naturalistischen Schrullen, die nur dem Wiederspruchsgeist gegen die zopfigen Schulregeln den Ursprung verdankten, mit einem Mal abgestreift hat, um nur seinem eigenen künstlerischen Gefühle zu folgen. Wie prächtig ist hier wie dort die scenische Stimmung herausgearbeitet! Im „Friedensfest", wo alles Zank und Streit ist, kehrt die schneidende Ironie des Titels im äußeren Bühnenbilde wieder. Der Weih-

nachtsbaum und die keifende Familie, das Weihnachtslied und die Zankscene, das sind so grelle Gegensätze, daß daneben Noras Weihnachtserwartung wie ein Kinderspiel erscheint. Und ebenso furchtbar ist am Schluß der Anblick des Sohnes, der den Vater umarmen will, und des sich flüchtenden Alten, der Schläge fürchtet.

Ist es hier der brutale Widerspruch zwischen Scenerie und Handlung, der die unheimliche, drückende Stimmung erzeugt, so spiegelt in den „Einsamen Menschen" die äußere Umgebung einfachden Gefühlsgehalt der inneren Vorgänge wieder. Schon das erste Bühnenbild deutet, ohne daß Hauptmann nach Ibsenscher Art etwas hineingeheimnißt, das Kommende verständnisinnig an. Ein Säugling wird im Taufstaat über die Bühne getragen, ein alter Pfarrer humpelt hinterdrein, und an der Wand hängen die Bilder Darwins und Häckels. Haben wir da nicht die beiden mächtigen Feinde, die sich um Johannes Vockerats Seele streiten? Im zweiten Akt, wo des Johannes schlummernde Seele unter Anna Mahrs leiser Berührung spät, wie eine zum Fallen schwere Frucht, den Leben und dem Glück entgegenreift, leuchtet ein frischer Herbstmorgen vom Garten herein, von der Straße her klingt sehnsüchtig lockend ein

Wanderlied, und Anna und Johannes schneiden saftige Trauben vom Spalier. Im dritten Akt dagegen, wo Kätchen sich zu Tode härmt, Anna Mahr Abschiedstränen weint und der in sich zerrissene Johannes sie wieder vom Bahnhof zurückschleppt, brennt bei helllichtem Tage — so düster ist der Himmel — die Lampe auf dem Familientisch; dem Zwielicht in den Seelen der Menschen gesellt sich das Zwielicht im Zimmer. Im vierten Akt endlich, da es wirklich scheiden heißt, halten Johannes und Anna Dunkelstunde, und im fünften, da der See sein Opfer haben will, ist es draußen, wie in des Johannes Seele, finstere Nacht.

Wir sehen schon an der ganzen Stimmungsmalerei, wie hier alles auf große einheitliche Wirkungen berechnet wird. Aber noch deutlicher offenbart sich dieser feine künstlerische Takt im ganzen Aufbau der dramatischen Handlung. Verzettelte sich in „Vor Sonnenaufgang" alles in einzelne Bilder und Bilderchen, so haben wir hier überall festgefügte scenische Vorgänge. Mußten wir uns in jenem sozialen Nachtbilde mit zufälligen, zwecklosen Bruchstücken und gleichgültigen Anekdoten aus Loths und Schimmelpfennigs Vergangenheit begnügen, so werden wir hier in eine bedeutsame Vorgeschichte eingeweiht, auf der sich die Ereignisse des Dramas

logisch aufbauen. Der Streit um der Mutter willen, in dem der Sohn gegen den Vater die Hand hob, bildet den dunkeln Hintergrund der düsteren Familienscenen, die wir miterleben, und die gleichzeitige Heimkehr von Vater und Sohn — die von Wilhelm ist ja sehr genau motiviert — am Weihnachtsabend gehört zu jenen erlaubten Zufallsspielen, durch die der Dichter das Ungefähr des Lebens nachgestaltet. Geradezu meisterhaft ist aber, um nur dies eine noch hervorzuheben, die ganze künstlerische Anlage der großen Keifscene unter dem brennenden Weihnachtsbaum. Den ersten Mißton in die allen ungewohnte friedliche Stimmung bringt der aufrichtige, innerlich feinfühlige, äußerlich brutale Robert, wie er Idas Geschenk, die neue Tabakspfeife, zurückweist. Nun ertönt mit einem Mal, im Nebenzimmer, gesungen von den beiden Gästen, das Weihnachtslied. Die ganze unglückselige Familie steht wie hülflos da. Keiner weiß, was er für ein Gesicht machen soll. Jeder fühlt, daß das Lied nicht daher paßt. Der cynische Robert kann eine ironische Bemerkung nicht unterdrücken. Die verblühte Auguste platzt heraus. Wilhelm, der sich vor der Braut und deren Mutter seiner Familie schämt, wird rot vor Zorn. Robert sagt das eine Wort: Kinderkomödie! Wilhelm will auf ihn losstürzen. Die

Mutter hält ihn zurück. Wilhelm kann das Singen in dieser Umgebung nicht länger mitanhören. Er gerät mit Robert zusammen. Auguste erinnert ihn an seine That gegen den Vater. Darüber empört sich der alte Scholz und verweist ihr das Zimmer. Robert nimmt seine Schwester in Schutz und höhnt ihn. Der Alte gerät außer sich vor Wut und sagt, Robert müsse aus dem Hause. Die Mutter bittet für Robert. Der Vater will selbst das Haus wieder verlassen. Wilhelm sucht ihn zu besänftigen und will ihn umarmen. Der Alte, schon ganz verwirrt, glaubt, der Sohn wolle ihn wieder schlagen, und bekommt vor Aufregung einen Schlaganfall. Da ist jedes Wort, jede Bewegung, jeder Ton lebenswahr, und das blitzartige Hin und Her, das Hetzen und Beschwichtigen, das plumpe Dazwischenfahren, das unkluge Sichhineinmengen, kurz, der ganze logische Unverstand, mit dem sich die gespannte Stimmung einer innerlich gereizten Gesellschaft nach und nach in einer allgemeinen Keilerei entlädt — hier können wir es gleichsam mit Händen greifen. Wer künstlerisch empfindet, der wird über der inneren Schönheit dieser Scene das Unerquickliche des Familienzwistes, das man dem Friedensfest so oft zum Vorwurfe gemacht hat, leicht vergessen.

Noch straffer und geschlossener ist der scenische Auf-

bau der „Einsamen Menschen“. Ich habe schon oben auf das Sinnbildliche gleich des allerersten Bühnenbildes hingewiesen. Hier möchte ich nur kurz andeuten, wie natürlich und einfach sich daraus die ganze dramatische Handlung entwickelt. Darwins Bild giebt dem Pastor Gelegenheit, sich mit dem alten Vockerat über die Affentheorie zu ereifern. Der Anblick des Täuflings entlockt dem Atheisten Braun einige hämische Bemerkungen über Johannes versöhnliche Gemütsart. Johannes aber, wie er ihm antwortet, scheint uns gleichsam zwischen dem Täufling und Darwin mitten innen zu stehn, unfähig, sich mit allen Wurzeln von der Vergangenheit loszureißen, und, weil er das selber fühlt, innerlich gereizt. Aber wie hier das Kind im Steckkissen und das Bild an der Wand seine tiefere künstlerische Bedeutung erhält, so giebt es in diesem fein abgetönten Seelengemälde nichts, aber auch gar nichts, was nicht durch irgend welche geheimen Fäden mit der Idee des Ganzen oder der Handlung enger verknüpft wäre. Sogar das Bienchen und die Wespe, die im zweiten Akt den Frühstückstisch umsummen, müssen uns ein neues Stückchen Seele der beiden Einsamen offenbaren: — ihr zartes Mitempfinden mit allem, was da lebt, wodurch sich diese Heiden von der Christin Frau Vockerat, für die Tiere

eben blos Tiere sind, sehr charakteristisch unterscheiden. Und die alte Lehmann, die Anna Mahr in Johannes Vockerats Wohnung bringt, dieses handfeste Waschweib, das ihren Saufbruder von Mann zum Hause hinausjagt, ist sie nicht mitsamt ihrer unglücklichen Ehe ein parodistisches Gegenstück zu der sanften Dulderin Käthe? Ja, ganz harmlose alltägliche Bemerkungen, die scheinbar ohne alle Absicht im Gespräch hingeworfen werden, müssen jetzt dem Dichter als Stimmungsmittel dienen — nicht etwa als ob ihnen, wie bei Ibsen, ein geheimnisvoller Nebensinn untergelegt würde, sondern lediglich indem sie als zufällige, augenblickliche Wahrnehmungen uns für die äußeren Vorgänge bei der Katastrophe empfänglicher machen. So hört man schon im vierten Akt das Heranbrausen des Eisenbahnzuges und das Läuten der Bahnglocke. „Horch mal die Bahnglocke," sagt Frau Vockerat zur verhärmten Käthe, die an einem Kinderhemdchen näht. Und sie erwidert: „Der Wind trägt den Schall, Mutti!" Im fünften Akt aber treiben das Läuten der Bahnhofglocke und der Pfiff und das Brausen des Zuges, der Anna entführt, Johannes Vockerat in den Müggelsee. Und auf dieses Äußerste — das Holopp-Rufen Brauns vom See her führt uns gleichsam zum

Thatort hinunter — bereitet uns ein kleiner, scheinbar zweckloser Zwischenfall im vierten Akt auf ebenso einfache Weise vor. Johannes und Anna kommen vom Spaziergang zurück. Er bleibt auf der Veranda stehen und blickt zum See hinunter. „Giebt's was Interessantes, Herr Doktor?" fragt sie, sich zurückwendend. „Es muß 'was los sein," lautet die Antwort. „Ein Polizist ist im Kahn. Vielleicht wieder 'n Unglück geschehn." Und wie Anna lächelnd meint: „Ein melancholisches Vorurteil," sagt er ernst: „Hier kommt genug 'was vor. Das ist ein gefährliches Wasser." So werden unsere Sinne an die Örtlichkeit gewöhnt und lernen in dem Bereich, wo sich später die Katastrophe abspielt, gleichsam die Distanzen abschätzen.

Solle ich etwa noch, um die zartesten Reize der Kunst des Ewig-Augenblicklichen anzudeuten, auf die stillen Aktschlüsse hinweisen, in denen laut angeschlagene Töne der Handlung leise verklingend nachzittern: auf die unglückahnende Käthe des ersten Aktes, wie sie, während die andern schon auf der Veranda beim Kaffee sitzen, von einer plötzlichen Schwäche befallen, kraftlos, Thränen im Auge, allein im Zimmer steht, und auf das ebenso rührende Bild des dritten Aktes, wo ihr, die sich noch eben, von Johannes geküßt, so

selig fühlte, als Anna ihn zum Kahnfahren abholt, der geliebte Mann und der schöne Traum des häuslichen Glücks in Thränen verschwimmt, oder auf den letzten schweren Schlag, unter dem das arme Weib, wieder von allen verlassen, während die andern Johannes auf dem See suchen, lautlos zusammenbricht?

Nein, wollte ich alle Schönheiten, die mich an den „Einsamen Menschen" je und je, beim Lesen wie bei der Aufführung im Theater, immer und immer wieder aufs Neue entzückten, eine nach der anderen einzeln aufzählen, so müßte ich so ziemlich das ganze Drama abschreiben. Ich weiß wohl, man hat an der Dichtung auch große Fehler entdeckt. Aber so ziemlich alles waren Fehler nicht des Dichters, sondern der Tadler, kleine Augentäuschungen der Kritiker, wenn man so will. Nur einer fällt mehr ins Gewicht und hat auch für den Unbefangenen einige Überzeugungskraft. Ich meine, daß man es unbegreiflich findet, daß sich Anna Mahr nach dem ersten Abschiednehmen noch einmal zum Bleiben bewegen läßt. Aber wer sagt uns denn, daß dieser menschlich-allzumenschliche oder, wenn man lieber will, weiblich-allzuweibliche Zug, der die Studentin aus ihrer idealen Höhe in die Atmosphäre des Alltäglichen hinunterzieht, von Hauptmann nicht sehr fein

berechnet ist? Diese Einsame, die, eine Prophetin und Bürgerin der Zukunft, gleichsam aus einer anderen Welt Johannes Vokerat besuchen kommt, um wieder zu verschwinden — ein symbolischer Zug, der hier so wenig, wie bei Loth im „Vor Sonnenaufgang", zu verkennen ist —, diese einzig Starke, die entsagen und überwinden kann, wird uns dadurch menschlich näher gerückt, und wär' es auch nur, weil wir uns über ihre Dickfelligkeit gründlich ärgerten.

Anna Mahr geht als Siegerin aus dem Kampf hervor. Johannes Vokerat, dem das Christentum den Willen geknickt hat, unterliegt. Solange er das Glück, ein starkgeistiges Weib, eine ebenbürtige Genossin und Mitarbeiterin neben sich zu haben, nicht kannte, war er an Seite seiner treuen, liebevollen, aber weiblich beschränkten Käthe mit seinem Dasein zufrieden. Nachdem ihm aber in Anna Mahr dieses Glück einmal gelächelt hatte, ist ihm das Dasein ohne sie schal und wertlos. Und da er weder den Mut hat, Weib und Kind um Annas Willen zu verlassen, noch die Kraft, ihr zu entsagen, so bricht er jämmerlich in sich zusammen. Der moderne Stimmungsmensch endet im Müggelsee. Er ist nur Gegenwart, er hat keine Zukunft.

Die Masse als Held.

Es giebt Dichtungen so einzig in ihrer Art, daß man schon beim ersten Lesen unwillkürlich die dunkle Empfindung hat, ihresgleichen könne nicht wieder geschrieben werden. Sie sind nach Inhalt und Form so unmittelbar aus dem Volksleben erwachsen, sie sind in ihrem innersten Wesen wie in ihrer äußeren Erscheinung so ganz und gar der einmalige, endgültige Ausdruck eines großen Zeitgedankens, daß jedes Weiterspinnen desselben Fadens als eintönige Widerholung oder plumpe Nachahmung erscheinen mußte. Sie verstoßen gegen die wenigen Kunstgesetze, an denen sonst auch der kühnste Neuerer nicht zu rütteln wagt, und spotten der letzten Regel, die bisher für alle verbindlich galt. Aber wir fühlen, daß dabei keine Willkür, sondern eine innere Notwendigkeit waltet, daß es diesmal eben gar nicht anders sein kann. Aber — das fühlen wir ebenso deutlich — auch nur diesmal. Denn indem diese ab-

sonderlichen Kunstgebilde die bisherige Gesetzlosigkeit zu ihrem Gesetz und die bisherige Regellosigkeit zu ihrer Regel erheben, erkennen sie ja gerade die Giltigkeit des Gesetzes an und bestätigen als Ausnahme die Regel. Zu diesen merkwürdigen Litteraturerscheinungen, die sich zum Leidwesen unserer Schulgelehrten in keiner Rubrik unterbringen lassen, gehören Hauptmanns „Weber", dies erschütternde Kulturgemälde aus den vierziger Jahren, in dem der ganze soziale Ingrimm der Gegenwart grollt, das Drama ohne Held, aus dem uns das Notgewimmer und der Empörungsschrei der hungernden Masse entgegengellt.

Die „Weber" haben Gerhart Hauptmanns Namen erst in weitere Volkskreise getragen. Hatte sich bis dahin nur eine kleine Schar von Litteraturfreunden mit den Werken des jungen Dichters eingehender beschäftigt, so kannte und nannte man ihn jetzt auf einmal in Hütte und Palast. Freilich mit sehr verschiedenen Empfindungen. Während ihm die kämpfende Arbeiterschaft zujubelte, verbot der preußische Polizeiminister von Koeller die Aufführung des Dramas. Aber nicht etwa in Berlin, wo das Deutsche Theater binnen weniger Jahre die hundertste Weber-Vorstellung verzeichnen durfte, sondern nur in der Provinz. Doch

gerade darum wirbelte das Verbot doppelten Staub auf, und die Sache kam im Reichstage zur Sprache. Herr von Koeller verteidigte seine Ansicht, die Parlamentarier der Linken nahmen sich der Weber an, die Zeitungen brachten umfangreiche Berichte über die Verhandlungen und die Witzblätter machten ihre Bilder und Glossen dazu. Kurz und gut, der ganze Apparat der modernen Reklame wurde in Bewegung gesetzt, um den Namen des Dichters und der Dichtung bis in jede Dachkammer und in jede Kellerwohnung zu tragen. Und das alles ohne Zuthun, ja gegen den ausdrücklichen Willen des Poeten, dessen beschaulicher Künstlernatur nichts ferner lag als der Streit der politischen Parteien. Er verwahrte sich sogar öffentlich gegen die Verdächtigung, als hätte er ein sozialdemokratisches Tendenzdrama schreiben wollen, er gab jene vielbelächelte Erklärung ab, daß die Dichtung lediglich aus dem sozialen Mitleid mit den Ärmsten und Unterdrückten herausgeboren sei, und man hat nicht das mindeste Recht, die Ehrlichkeit dieser Erklärung anzuzweifeln oder gar, wie das vielfach geschehen ist, den Dichter der Feigheit zu zeihen. Denn man spürt es der Dichtung an, daß sie keinen Nebenzwecken dienen will. Ein klares Menschenauge hat hier das Massen-

elend geschaut, ein warmes Menschenherz hat es nachempfunden und der stille Geist eines Dichters hat es wiedergespiegelt — das ist alles. Aber gerade durch diese Absichtlosigkeit wirkt die Dichtung so überwältigend wie die Natur.

Der sinnlose Weberaufstand der vierziger Jahre hat mit der zielbewußten Arbeiterbewegung von heute so gut wie nichts gemein. Diese ausgemergelten Hungergestalten, die sich wie im Todeskrampf noch einmal emporrichten, um Fabriken zu zerstören und Maschinen zusammenzuschlagen, diese verschüchterten, verstumpften, demütigen Köpfe, die plötzlich im Hungerdelirium zu rasen beginnen, sind alles andere, nur nicht die Kulturträger der Zukunft. Ihre Ratlosigkeit mitten in der wildesten Empörungswut ist geradezu rührend. Wie zornige Kinder, schlagen sie einfach drein, ohne zu fragen, was die nächste Stunde bringt. Sie klammern sich ans Heute und hüten sich, über das Morgen nachzudenken. Wir haben also wieder ein soziales Nachtbild, dem scheinbar jeder Lichtblick fehlt. Und dennoch verlassen wir nicht zerknirscht, sondern gehobenen Hauptes das Theater. Denn durch das dumpfe Murren, die schrillen Wehlaute, das finstere Grollen und den blöden Siegesjubel der armen Weber hören wir das stolze

Zukunftslied von der Selbstbefreiung der kämpfenden Arbeiterschaft. Denn diese verworrenen Laute des Schmerzes, der Empörung, der Rachewut — was sind sie anders als das erste, verheißungsvolle Kinderlallen des proletarischen Klassenbewußtseins? Und dann noch eins — und hier offenbart sich die hypnotische Kunst des Dichters, der dies Drama des Mitleids schrieb — nicht was wir auf der Bühne *sehen*, tröstet uns, sondern, was wir beim Anblick dieses Elends *fühlen* — das allumfassende Mitleid und die soziale Entrüstung, die, durch das Elend immer neu erzeugt, nur mit dem Elend aus dem Menschenleben verschwinden werden, diese beiden starken Gefühle, die uns den endlichen Sieg der Gerechtigkeit auf Erden verbürgen.

Man darf also nicht ohne weiteres sagen, daß der Dichtung alles Erhebende, Stärkende, Zukunftfreudige fehle. Nein, es ist da, sogar zwiefach da, aber eben echt künstlerisch, echt dramatisch nicht als unwahre lyrische Tirade im Munde irgend eines unmöglichen Helden, sondern als Kampfstimmung im Herzen der Weber und als Kampfstimmung in der Seele des Zuschauers. Das ist ja das schönste Zeugnis für die dramatische Kunst Gerhart Hauptmanns, daß er all das, was ihn angesichts der sozialen Not der Gegen-

wart innerlich bewegte, auf uns übertragen konnte, ohne die Geschichte zu fälschen, ohne eine bestimmte Person des Dramas zum Sprachrohr seiner Gefühle zu machen, ohne Agitationsrede — lediglich durch die dichterische Wiederspiegelung der sozialen Verhältnisse. Er ließ die Thatsachen sprechen — was brauchte er da der schwachen Stimme des Menschen?

Aber wie könnte einer die nackten Thatsachen sprechen lassen, wenn er nicht die Macht in sich fühlte, mit dem dichterischen Worte den vorüberhuschenden Augenblick festzuhalten und in der flüchtigen Erscheinung das Leben selbst zu erfassen? Und in der That, in den „Webern" feiert die Kunst des Ewig-Augenblicklichen und des Ewig-Alltäglichen, deren unbestrittener Meister Gerhart Hauptmann ist, ihre größten Triumphe. Hier, wo die Masse wie ein Ameisenhaufen durcheinanderwuselt, hier, wo sich die tausend erbärmlichen Sorgen und Qualen der vielen Kleinen zu dem ungeheuren Berge des sozialen Elends übereinandertürmen, hier, wo sich die schwachen Seufzer der Leidenden, das verhaltene Murren der Unterdrückten, die Wutschreie der Gepeinigten und die Rachestimmen der Empörer zu einem furchtbaren, langgezogenen Weheruf zusammenballen, hier wären alle schönen Worte ohnmächtig und

alle schönen Gebärden lächerlich. Wer dieses Elend in Schönheit verwandeln wollte, der mußte lallen und stammeln, seufzen und fluchen, der mußte des armen, ungebildeten Volkes Sprache reden, damit er in ihr des armen, ungebildeten Volkes Seele packe. Aber damit nicht genug! Er mußte auch jede einzelne dieser zitternden Seelen, während ihr gebeugter Leib über die Bühne humpelte, mit ihrem rührenden Gestammel vor unser Auge zaubern — leibhaftig, greifbar, unvergeßlich für alle Zeit und doch vorüberhuschend wie ein Traumbild und immer wieder untertauchend in der brodelnden Masse, diesem unpersönlichen, unfaßbaren, geheimnisvollen Träger einer dunkeln Sehnsucht.

Aber wie war das möglich? Nur dadurch, daß der Dichter lauter lose Augenblicksbilder, wie sie das wirkliche Leben bot, am Faden einer einheitlichen Stimmung aneinanderreihte, so natürlich und ungezwungen, daß niemand eine tiefere Absicht dahinter wittern könnte, und doch so kunstvoll, daß wir das allmählige Anschwellen und den plötzlichen Ausbruch der sozialen Gewitterstimmung vom ersten Seufzer der Not und dem ersten leisen Murren bis zum Siegestaumel der revolutionären Raserei miterleben. Denn nur so kamen beide — der einzelne Arbeiter, der ja allein

Wirklichkeit ist, und die Masse, die nur als dunkler Wille, drängende Sehnsucht und berückende Hoffnung in den Köpfen der einzelnen lebt — zu ihrem vollen Rechte. Was sollte hier, wo das Massenleben selbst die dramatische Stimmung erzeugen mußte, eine bloße Umschreibung oder künstliche Zurechtstutzung der thatsächlichen Verhältnisse? Was sollte da ein Stellvertreter, der etwa im Namen dieser Masse sprach? Nein, sollte das Drama der Masse geschrieben werden, so mußte die Masse selber so, wie sie war, in ihrer umfaßbaren Unpersönlichkeit und doch als greifbare Menge vieler, stets wechselnder Köpfe über die Bühne schreiten. Gerhart Hauptmann hat mit seiner neuen Kunst der Menschendarstellung diese schwierige Aufgabe glänzend gelöst. Aus den armen und schwachen, seufzenden, murrenden, fluchenden Webern, die lallend und stammelnd kommen und gehn, ersteht vor unserem inneren Auge jenes geheimnisvolle, majestätische Wesen, das, allgegenwärtig und allwissend, allmächtig und unsterblich, sich aus diesen unwissenden Eintagsfliegen, diesen schwachen Kindern der schnell vorüberhuschenden Stunde täglich und stündlich aufs neue erzeugt, jenes unsichtbare Wollen, das allein Geschichte macht, jenes Nichts und Alles, jenes Wirklichkeit gewordene Hirngespinst, das wir, je

nachdem wir sein Machtbereich erweitern oder verengern, Welt, Menschheit, Nation, Volk, Masse heißen.

Ich habe das Drama früher einmal die Welt als Ich genannt. Hauptmanns „Weber" verdienen diesen Namen zwiefach: jeder einzelne dieser armen Weber ist ein armseliges Menschen-Ich, aber sie alle miteinander verschmelzen zu jenem gewaltigen geschichtlichen Ich, das als Vollstrecker der menschlichen Gerechtigkeit erbarmungslos über den Einzelmenschen und seine politischen Puppenstuben hinwegschreitet. Das Höchste, was der neue naturalistische Stil zu leisten vermochte, hier ist es erreicht: die greifbare Gegenständlichkeit der handelnden Menschen und die innere Wirklichkeit der geistigen Atmosphäre. Aber eben deshalb muß auch jeder Versuch, die „Weber" nachzuahmen oder gar zu übertrumpfen, von vornherein scheitern; denn das Massenproblem, das Hauptmann löste, läßt sich nicht, wie die naturalistische Menschendarstellung, in unendlich viele neue dichterische Aufgaben zerspalten; nein, es ist immer ein und dasselbe; und daher konnte es wohl durch eine einmalige dichterische That versinnbildlicht werden, aber jedes Bemühen, diese That nachzuahmen, müßte nur zu langweiligen Wiederholungen angelernter Kunstgriffe führen.

Das düstere Kulturbild, das uns Hauptmann in einen „Webern“ vor Augen führt, ist meisterhaft entworfen. In der wirksamen Gegenüberstellung der sozialen Gegensätze, in der natürlichen Anordnung der einzelnen Gruppen und in der ungezwungenen Gliederung der Massen offenbart sich ebenso sehr die klare ökonomische Einsicht wie der plastische Sinn des Dichters. Scharf und schroff, jedes eine Welt für sich, stehen Kapital und Arbeit, Fabrikant und Weber einander gegenüber, dort Macht und Reichtum, hier Ohnmacht und Elend, dort Herrenübermut, hier Sklavendemut, und um diese beiden feindlichen Pole herum lagern sich die übrigen, dem Kapital dienstbaren, aber gleich ihm die Herren spielenden Schichten des Mittelstandes, das Beamten- und das Kleinbürgertum.

Der Fabrikant Dreißiger ist der echte Emporkömmlingstypus. Selber einer armen Weberfamilie entstammend, wußte er sich durch Glück und Erwerbssinn zum großen Herrn emporzuschwingen, aber jetzt hat er seine Vergangenheit so ganz vergessen, daß er sich nicht schämt, im selben Augenblick, da er den armen Webern den Hungerriemen um einige Löcher enger schnürt, mit Wohlthätigkeitsphrasen um sich zu werfen. Ihm ebenbürtig ist seine Frau, eine unge-

bildete Schulzentochter, die gar nicht begreifen kann, was die Arbeiter nur von ihnen wollen. „Mir haben's doch och nich gestohlen . . 'S is doch Heller fer Fennig uf rechtlichem Wege erworben." Und als Dritter im Bunde, damit das Kleeblatt vollständig sei, Dreißigers rechte Hand, der Expedient Pfeifer, das Ebenbild seines Herrn, nach oben duckend, nach unten Fußtritte austeilend.

Wo aber das Kapital ist, da darf auch die Staatsgewalt nicht fehlen, deren Pflicht es ist, es gegen die Angriffe der Besitzlosen zu schützen. Der Polizeiverwalter Heide, ein etwas barscher Beamter, den der Dichter geschickt in ironische Beleuchtung gerückt hat, stellt hier seinen Mann.

Aber was wäre der Staat ohne die Kirche, die die Herzen der Menschen ihm dienstbar macht? So scharen sich denn um Dreißiger auch zwei Theologen, Pastor Kittelhaus, der Seelsorger nach dem Herzen der Machthaber, einer von jenen bequemen Geistlichen, die, mit Carlyle zu reden, mit den Reichen speisen und den Armen predigen, und der ehrliche Kandidat Weinhold, ein Christlich-Sozialer vom Schlage eines Göhre, der seine Wahrheitsliebe mit seiner Stellung bezahlen muß.

Zwischen dieser Schutztruppe des Kapitals und den armen Webern mitten inne stehen die Kleinbürger — zu-

meist Anhänger der Mächtigen, von denen sie leben, sei's nun daß die Capitalisten ihre Brotherren oder ihre Kunden sind: der Geschäftsreisende, der Tischler, der Förster und der Bauer — nur vereinzelt, sei's als politisch Unzufriedene, wie der alte Demokrat, der Schmiedemeister Wittig, sei's als Leidensgenossen, wie der Lumpensammler Hornig, sei's aus Humanität, wie der brave Chirurgus Schmidt, mehr auf Seite der hungernden Arbeitermasse.

Und nun die brodelnde und gährende Masse selbst, wenn sie sich auflöst und den einzelnen Menschen gleichsam ausspeit, damit man ihn näher betrachten — welch charakteristische Erscheinungen, vom Kopf bis zur Zehe dem Leben abgeguckt, treten uns da entgegen! Da haben wir zuerst die beiden „Hetzer", in deren Kopf bereits der soziale Ingrimm kocht, den roten Bäcker, der das feige Ducken nicht mehr kennt, sondern, Herz und Zunge auf dem rechten Fleck, grob und derb dem Fabrikanten und seinen Kreaturen die Wahrheit ins Gesicht schleudert, und den entlassenen Soldaten Jäger, der in Berlin Großstadtluft geatmet hat und einen Hauch davon in das dumpfe schlesische Gebirgsdorf mit bringt, ein vorlauter, ehrlicher Junge, der gerne ein bißchen renommiert. Diesen beiden aufgeweckten Köpfen, die schon von der Kultur beleckt sind,

steht nun als Vertreter der alteingesessenen Weberschaft der alte Baumert gegenüber, eine ausgemergelte Hungergestalt, vom Elend abgestumpft gegen alles, ein geduldiges Schaf, das mit seiner kranken Frau und seinen vor der Zeit verblühten und verhärmten Töchtern oben im Gebirge beim Häusler Ansorge sein freudloses Dasein von Jahr zu Jahr weiterspinnt, bis ihn auf einmal der Taumel der Empörung faßt und seine fleischlosen Arme nach des Fabrikanten Fleischtöpfen greifen. Und ihm zur Seite der Hühne Ansorge, der, ein Bild der guten, alten Zeit, da der Weber noch Mensch war und sein eigenes Häuschen bauen konnte, in diesen Tagen der schweren Not seines Vaters kärgliches Erbe unter den Händen zerrinnen sieht, dieser verblödete Greis, der selber nicht weiß, wie er plötzlich in den Aufstand hineingerät, aber nun, da er einmal so weit ist, auch ruhig weiter geht und ganze Arbeit macht. Und endlich der betende Patriarch Hilse, der im frommen Kinderglauben an ein besseres Jenseits ohne Murren und Klagen, mit stetem Dank gegen Gott sein Elend trägt und auf dem Stuhl, auf den ihn sein himmlischer Vater hingesetzt hat, sitzen bleibt, bis er abgerufen wird. Und die Flintenkugel kommt und holt ihn weg. Er stirbt und mit ihm sinkt das letzte Boll-

werk, das sich des Arbeiters ungestümem Verlangen nach Freiheit und Glück entgegenstellte — der Glaube an die Lehren der Kirche, die den Gerechtigkeit auf Erden Verlangenden auf den Himmel vertrösten. Denn seine Kinder lehrt die Not nicht beten, sondern kämpfen, und ein Weib, eine Mutter ist es, die Frau seines Sohnes Gottlieb, die die Erinnerung an den Jammer der hinsiechenden Kinder zuerst auf die Straße treibt. Und sie gegen die anrückenden Soldaten zu schützen, folgt mit geschwungener Axt der Sohn.

In fünf packenden Bildern führt uns Gerhart Hauptmann den verzweifelten Weberaufstand im schlesischen Eulengebirge vor Augen. Wir schauen das furchtbare Elend dieser Ärmsten aller Armen, wir greifen es mit Händen, während es grinsend, seufzend, murrend an uns vorüberhuscht. Wir hören die Sehnsucht nach Glück erst als bangen Seufzer und wimmernde Klage, dann als dumpfes Murren und unheimliches Grollen und endlich als Wutschrei der Revolution. Aber jedes dieser Bilder ist wieder ein Drama für sich mit kunstvoller Steigerung der unsichtbaren Handlung und mit einer einheitlichen Stimmung, in der alle die kleinen wechselnden Vorgänge des täglichen Lebens untertauchen.

Gleich der erste Akt, die Lohnauszahlung in Dreißigers Hause in Peterswaldau, bei der im ewigen Kommen und Gehn die Gestalten beständig wechseln, hat einen so meisterhaften Aufbau, daß bei den scheinbar so eintönigen, sich beständig wiederholenden Begebenheiten die soziale Entrüstung des Zuschauers von Minute zu Minute wächst. Der ersten Weberfrau wird ein Vorschuß verweigert. Dem Weber Heiler wird die flehentliche Bitte, ihm einen früher gewährten Vorschuß heute noch nicht vom Lohne abzuziehn, ebenso schroff abgeschlagen. Dafür aber muß es sich der arme Reimann ruhig gefallen lassen, daß man ihm wegen eines geringfügigen Arbeitsfehlers den Lohn kürzt. Die also Abgewiesenen bitten, seufzen und schweigen. Nun aber, da der rote Bäcker an die Reihe kommt, ändert sich mit einem Male der Ton. „Das is a schäbiges Trinkgeld, weiter nischt. Da soll eens treten vom frihen Morgen bis in die sinkende Nacht. Und wenn man achtz'n Tage iberm Stuhle gelegen hat, Abend vor Abend wie ausgewunden, halb drehnig vor Staub und Gluthitze, da hat man sich glicklich dreiz'ntehalb Bremen erschindt." Aber das ist immer nur eine einzelne Stimme der Empörung. Denn wie er Pfeifer höhnt und dem herbeigerufenen Fabrikanten trotzt und das

„ſcheene Lied“ vom Blutgerichte preiſt, ſchweigen alle andern geduckt und demütig und beſtaunen blöd den kühnen Redner. Aber nun fällt ein kleiner Junge, der tags am Webſtuhl ſitzen und nachts Muſik machen muß, plötzlich vor Hunger um, und Dreißiger, dem dieſer Unfall peinlich iſt, läßt ihn ins Comptoir bringen und ergreift dieſe ſo paſſende Gelegenheit, ſeinen Arbeitern die Sorgen und Leiden eines geplagten Fabrikherrn zu ſchildern. Wieder hören ihm die verſchüchterten Weber andächtig und gläubig zu, und eine Weberfrau, die etwas Staub an des Herrn Rock bemerkt, putzt ihn mit kriechender Demut ab. Doch das Klagelied vom armen Fabrikanten war nur die Einleitung. Das Beſte kommt nach. Der Fabrikant hat gehört, daß es in der Gegend viele Arbeitsloſe giebt. Und da will er ihnen auf ſeine Weiſe helfen. „Die Sache iſt nämlich die: damit ihr den guten Willen ſeht . . . ich kann natürlich keine Almoſen austeilen, dazu bin ich nicht reich genug, aber ich kann bis zu einem gewiſſen Grade den Arbeitsloſen Gelegenheit geben, wenigſtens 'ne Kleinigkeit zu verdienen. Daß ich dabei ein immenſes Riſiko habe, iſt ja meine Sache. Ich denke mir halt: wenn ſich der Menſch täglich 'ne Quarkſchnitte erarbeiten kann, ſo iſt das doch immer noch beſſer, als

wenn er überhaupt hungern muß.“ Kurz und gut, der edle Wohlthäter kündigt den armen hungernden Webern, die jetzt schon von Kartoffelschalen leben, auf diese zarte Weise eine allgemeine Lohnherabsetzung an. „Was soll's denn da setz'n fer a Webe, Herr Feifer?“ fragt der alte Baumert. „Für's Webe zehn Sibergroschen“ ist die Antwort. Und der Alte meint knirschend: „Nu das macht sich.“ Ein Geflüster und ein dumpfes Murren geht von Mund zu Munde. Die Geduld der Geduldigsten ist erschöpft. Der Stein kommt ins Rollen.

Aber wozu eigentlich die wechselnden Vorgänge, in denen sich die innere Handlung dieses dramatischen Augenblicksbildes verkörpert, überhaupt andeuten? Sie besagen ja an und für sich so gut wie nichts. Denn das eigentliche Leben kommt in sie ja erst durch die vielen kleinen, unscheinbaren Alltäglichkeiten, von denen diese Allerärmsten miteinander reden. Ich erinnere nur an Heilers Hofetage auf dem Dominium, an den Jammer der Weberfrau über den kranken Mann und die vielen hungerndenKinder, an den geschlachteten Hund, den Baumert im Tuche trägt, an seine Freude über die Prise Tabak, die ihm sein Schwager geschenkt, und an des alten Webers Perlgraupen, die er auf der Straße, hinter einem Müllerwagen hergehend, aufgelesen hat.

Haben wir im ersten Akt die elenden Arbeitsverhältnisse der Weber kennen gelernt, so führt uns das zweite Bild in deren Häuslichkeit — hoch oben ins Gebirge, nach Kaschbach, in die halbzerfallene Hütte des Häuslers Anforge, bei dem sich die Familie Baumert, Mann, Frau, zwei erwachsene Töchter und ein kleiner Junge, der ältesten uneheliches Kind, in einer elenden Stube einquartiert haben. Wir hören die beiden verhärmten Mädchen, die vor den schnurrenden Webstühlen sitzen, über das schlechte Garn klagen und den hungernden vierjährigen Jungen vergebens nach Brot schreien. Und daß es anderswo nicht besser steht, das sehen wir an der jammernden Frau Heinrich, die Baumerts aufsucht, um für ihren epileptischen Mann und ihre hungernden Kinder einen Löffel Mehl zu betteln. In diese Hütte des Elends, wo alles stumpf vor sich hinseufzt, kommt nun plötzlich der muntere Jäger, der von seinem fröhlichen Soldatenleben in Berlin erzählt, mit dem Geld in der Tasche klimpert und die ganze Famile mit Schnaps traktiert. Sie schildern ihm alle ihr elendes Dasein, und der greise Anforge klagt ihm seine Sorge wegen seines verschuldeten Häuschens. „Sag du amal, Moritz, kann das woll meglich sein? Is da gar kee Gesetze d'rfor? Wenn een's nu und schindt sich's Bast

von a Händen und kann doch seine Zinse ni ufbringen; kann m'r d'r Bauer mei Häusl da wegnehmen? 'Sis hat Bauer, der will sei Geld haben. Nu weiß ich gar nich, was da noch werden soll? . . . Wenn ich halt und ich muß aus Häusl nausgehn . . . . . Hier bin ich gebor'n, hier hat mei Vater am Webstuhle gesessen, mehr wie vierzig Jahr. Wie oft hat a zu Muttern gesagt: Mutter, wenn's mit mir amal a Ende nimmt, das Häusl halt feste. Das Häusl hab ich errobert meent a iber'sche. Hie is jeder Nagl a durchwachte Nacht, a jeder Balken a Jahr trocken Brot." Wie Jäger diesen ganzen Jammer sieht und diese verzweifelten Klagen hört, schwillt ihm das Herz über. So manche Gedanken, die ihm in der Großstadt — er weiß nicht, woher — zugeflogen sind, fahren ihm mit einem Mal durch den Kopf, und heiße Worte der Empörung sprudeln ihm von den Lippen: „Wir mir und mer kennten's uffbringen, das m'r zusammen hielten, da kennt m'r a Fabrikanten amal an solchen Krach machen . . . Da braucht m'r keen'n Keenich dazu und keene Regierung, da kennten mir eenfach sagen: mir wolle das und das, und a so und a so ni, und da wärsch bald aus een'n ganz andern Loche feifen dahier. Wenn di ok sehn, das ma Kriin hat, da zieh'n se bald

Leine. Die Betbrüder kenn' ich! das sein gar feige Luder." Und als fehlte zu diesem seltsamen Stoßgebet das Amen, wankt jetzt der alte Baumert, der unterdessen an seinem Hundebraten geschmatzt hat — seit zwei Jahren wieder das erste Mal Fleisch! — zur Thüre hinaus, um das ungewohnte Essen, das der geschwächte Magen nicht vertragen kann, wieder von sich zu geben. Das Elend, das bis dahin nur geseufzt hatte, beginnt zu murren. Und wie jetzt Jäger das Blutgericht oder, wie sie es nennen, das Dreißiger Lied vorliest, das er und der rote Bäcker tags zuvor vor des Fabrikanten Hause gesungen haben, da blitzen die erloschenen Augen, da ballen sich die mageren Fäuste und die fleischlosen Arme recken sich, als wollten sie einen niederschlagen. Die Familie ist revolutioniert.

Der dritte Akt spielt in der Schenke zu Peterswaldau. Aus der Familie treten wir in die Öffentlichkeit. Wir hören, was die Bürgerschaft über Fabrikanten und Weber denkt. Wir erfahren, wer alles aus dem Weberelend seinen Vorteil zu ziehen weiß. Und wir sehen, wie die grollenden Weber sich Mut antrinken zum großen Werke der Zerstörung. Zwischen dem Wirt, dem Tischler und dem Reisenden, der der eitlen Wirtstochter in widerlicher Weise die Kur schneidet,

entspinnt sich ein Gespräch über das Begräbnis eines Webers, das eben stattgefunden hat, und der Reisende hält sich darüber auf, daß diese armen Teufel, die selber nichts zu essen haben, mit ihren Toten so viel Aufwand treiben. Aber er wird vom Tischler eines besseren belehrt. „An so nem großen Begräbnisfest", sagt er in seinem geschwollenen Halbhochdeutsch, „da hat die hohe Geistlichkeit ihre scheene Übervorteilung. Desto zahlreicher so eine Grablegung gehandhabt wird, je umfänglicher auch die Offertorien fließen. Wer die hiesigen arbeitenden Verhältnisse kennt, der kann mit unmaßgeblicher Bestimmtheit behaupten, die Herren Farrer dulden bloß widerstreblich die stillen Begräbnisse." So erscheint hier auf einmal der Pfarrer als Ausbeuter des Weberelends.

Durch den Eintritt der Weber erhält das Gespräch eine andere Wendung. Der Reisende und der Tischler preisen die, die ihres eigenen Glückes Schmiede seien, wie zum Beispiel der reiche Dreißiger, dessen Großvater auch nur ein armer Weber war, beileibe nicht zu vergessen des ehrsamen Tischlermeisters Wiegand selbst. Dieser würdige Handwerker bricht sofort mit dem Lumpensammler Hornig, der sich der Weber annimmt, einen Streit vom Zaun, schneidet dabei aber

schlecht ab. „Dei Weizen blüht uf'm Kirchhowe. Je mehr das uf de Hobelspähne schlafen gehn, um desto besser fer Dich. Wenn Du die vielen Kindergräbl ansiehst, da kloppst Du dr uf a Bauch und sagst: 's war heuer wieder a gudes Jahr; die kleenen Kreppe sein wieder gefall'n, wie de Maikäwer von a Bäumen. Da kann ich m'r wieder a Guart zulegen de Woche." Der Tischler ist auch ein Ausbeuter des Weberelends!

Indessen kommt der Förster mit einem Bauer in die Wirtsstube, um schnell ein Gläschen zu genehmigen, Sie sprechen vom Holzdiebstahl und fangen mit den Webern zu zanken an. Aber auch ihnen wird die Wahrheit gesagt. „Das is jetzt a so", meint ein alter Weber. „D'r Pauer und d'r Edelmann, die ziehn a een'n Strange. Will a Weber an' Wohnung ham, da sagt d'r Paur, ich geb D'r a klee Lechl zum drinne wohn, Du zahlst m'r scheene Zinse und hilfst mir mei Heu und mei Getreide reinbringen; wenn De ni willst, da sieh, wo de bleibst. Kommt mer zum Zweeten, der machts wie d'r erschte." Auch Edelmann und Bauer gehören zu den Ausbeutern des Weberelends!

Aber gleichwohl vermag der parfümierte Reisende noch immer nicht an das Weberelend zu glauben. Er beruft sich auf die Regierung, die genaue Nachforschungen

darüber angestellt habe. Doch der ehrliche Hornig lacht darüber. „Das kennt man," fertigt er den Schwätzer ab, „das kennt man: da kommt so ein Herr von d'r Regierung, der alles schon besser weeß, wie wenn er's gesehn hätte, der geht a so a bißl im Dorfe rum, wo de Bache ausfließt, und de scheensten Häuser sein. De scheen'n blanken Schuhe, die will a sich weiter ni beschmutzen. Da denkt a halt, 's wird woll ieberall a so scheen aussehn und steigt in de Kutsche und fährt wieder heem. Und da schreibt a nach Berlin, 's wär und wär eemal keine Not nich." Auch die Regierung läßt die Weber im Stich!

Aber der ungläubige Thomas muß noch mehr hören. Jäger, der sich schon einen angetrunken hat, bestellt Schnaps für alle und ruft protzend, er könne so gut bezahlen wie ein Reisender; und nach seinem Geschäft befragt, erwidert er mit beißendem Hohn: „Ich kann ni klagn. Ich bin Konfektionsreisender. Ich mach mit'm Fabrikanten Halbpart. Je mehr d'r Weber hungert, um desto fetter speis' ich. Je größer de Not, desto größer mei Brot." Auch der Reisende ist Ausbeuter der Weber!

Unterdessen geht es am Webertisch immer erregter zu. Der Schnaps erhitzt die müden Köpfe und löst

die schweren Zungen. Der alte Schmied Wittig, ein heruntergekommener Handwerker, den die Reichen wegen seiner demokratischen Gesinnung boykottieren, schwärmt von der französischen Revolution und von Robespierre, und ein greiser Weber erhebt sich gar vom Tisch und fängt wie ein Wiedertäufer der Münzerschen Zeit in Zungen zu reden an: „Es ist ein Gericht in der Luft! Gesellet euch nicht zu den Reichen und Vornehmen! Es ist ein Gericht in der Luft! Der Herr Zebaoth . . .“ Der rote Bäcker, ein geborener Agitator, weiß diese Stimmung geschickt auszunutzen. Eine salbungsvolle Heuchlerphrase Dreißigers verdreht er zu einer brutalen Herausforderung. „A hat ja gesagt: de Weber werden noch fer ne Quargschnitte arbeiten,“ und bei wem dies Wort etwa noch nicht zündet, den reizt der Anblick des eben eintretenden Gendarmen, über den der wütende Schmied seinen ganzen Spott ergießt. „A so a Schandarm hat a schweres Leben: eemal muß a an verhungerten Betteljungen ins Loch stecken, denn muß a wieder amal a hibsch Webermädel verführen, denn muß a sich wieder amal sternhagelsmäßig bekrenschen und 's Weib durchpriegeln, daß se vor Himmelangst zu a Nachbarn gelaufen kommt.“ Also auch der Gendarm gehört zu den Quälgeistern und Peinigern der armen Weber!

Jetzt ist der große Augenblick gekommen, wo sich alles entscheiden muß. Bäcker stimmt das Lied vom Blutgerichte an, andachtsvoll fallen die Andern ein. Alles erhebt sich, und den furchtbaren Racheschrei der Armen gen Himmel schmetternd, ziehen die bleichen, gebeugten Männer hinaus auf die Straße — wohin? — ans Werk.

Im vierten Akte finden wir sie in Dreißigers Wohnung wieder. Der Parchentfabrikant hat gerade Besuch, als sie, ihr Lied singend, vor das Haus gerückt kommen. Pastor Kittelhaus nebst Frau Gemahlin ist zum Kaffee geladen. Der geistliche Herr warnt eben den arbeiterfreundlichen Kandidaten Weinhold vor sozialen Anwandlungen: „Schuster, bleib bei Deinem Leisten, Seelsorger, werde kein Wanstsorger. Predige Dein reines Gotteswort, und im übrigen laß den sorgen, der den Vögeln ihr Bett und ihr Futter bereitet hat und die Lilie auf dem Felde nicht läßt verderben," als von der Straße her das Weberlied erklingt. Dreißiger ist empört, und als der arme Kandidat, der Hauslehrer beim Fabrikanten ist, ganz schüchtern die Weber mit ihrer Not und Unwissenheit zu entschuldigen sucht, erhält er den Laufpaß. Im selben Augenblicke meldet Pfeifer, daß sie einen der Aufrührer gefangen hätten,

und gleich darauf wird Jäger von fünf Färbern hereingeführt. Er benimmt sich frech, verhöhnt die ganze Gesellschaft und verweigert dem Polizeiverwalter die Antwort. Als er abgeführt ist, erklärt Dreißiger dem Pastor, wer an diesen ganzen Unruhen schuld sei — nicht die Fabrikanten, auch nicht die Weber, die sich ja bis jetzt alles ruhig gefallen ließen, nein, die Humanitätsdusler! „Freilich waren sie geduldig und lenksam," meint er gnädig im Bezug auf seine hungernden Arbeiter, „freilich waren es früher gesittete und ordentliche Leute. Solange nämlich die Humanitätsdusler ihre Hand aus dem Spiele ließen. Da ist ja den Leuten lange genug klar gemacht worden, in welchem entsetzlichen Elend sie drin stecken. Bedenken Sie doch, all die Vereine und Komitees zur Abhilfe der Webernot. Schließlich glaubt es der Weber, und nun hat er den Vogel." Allein diese Offenbarung sozialpolitischer Fabrikantenweisheit wird plötzlich von wüstem Lärm unterbrochen. Pfeifer meldet atemlos, daß die Aufständischen Jäger befreit und den Polizeiverwalter und den Gendarmen geprügelt hätten. „Herr Dreißiger, 's wird ernst!" stottert er in Todesängsten einmal über das andere. Der Kutscher meldet, daß angespannt sei. Der Pastor geht, um den Tobenden ins Herz zu reden.

Dreißiger, der ihn bis an die Thür begleitet hat, ist Zeuge, wie sie ihn mißhandeln. Alles ergreift die Flucht, Pfeifer, dem die Zähne klappern — er hat das böseste Gewissen — hängt sich an Dreißigers Rockschöße, die Familie rettet sich durch die Hinterthüre. Unterdessen ist das Hauptthor unter den wuchtigen Hieben des rasenden Schmiedes aufgekracht, und bald füllen sich die Räume, wo noch eben die Reichen ihren Kaffee tranken, mit den bleichen Hungergestalten der Empörer.

Der fünfte Akt, der uns plötzlich von Peterswaldau nach Langenbielau zu einer ganz neuen Weberfamilie führt, ist von den Blinden und Einäugigen der Kritik am meisten getadelt worden. Wozu dieser Lokalwechsel? Wozu jetzt am Schluß diese neuen, unbekannten Personen? Das fragten sich alle miteinander, und meinten schließlich, es sei lediglich die sklavische Anlehnung an den wirklichen Verlauf jener geschichtlichen Bewegung, die den naturalistischen Dichter zu dieser Schrulle verführt habe. Aber die Herren täuschen sich; die Geschichte ist hier Symbol geworden: Die Empörung des Elends geht von Peterswaldau nach Langenbielau, sie wandert von Ort zu Ort überallhin, wo Hungernde und Elende sind. Und das Christentum und die Kirchenlehre, auf die so viele

Besitzende heute noch ihre Hoffnung setzen, um durch sie die Armen niederzuhalten, beginnen bereits ihren Dienst zu versagen. Denn der Kinderglaube bricht zusammen, die Not lehrt den Arbeiter denken, und die alten Hilfe sterben aus.

Eine rührende Gestalt ist ja dieser betende Patriarch in seinem Gottvertrauen und seiner engelgleichen Geduld. „Hab'n mer ken Fett, eff' mir'sch Brot trocken — hab'n mer ken Brot, eff mer Kartoffeln — hab'n mer keene Kartoffeln ooch nich, da eff mer rocken Kleie", lautet sein Wahlspruch. Wie könnte es dieser schlichte Dulder fassen, daß Leute seinesgleichen sich empören, Häuser stürmen und alles kurz und klein schlagen? Als ihm Hornig den Aufstand in Peterswaldau erzählt, meint er mit blödem Stammen: „Du kennst mir meinswegen sagen: Vater Hilfe, morgen mußt du sterben. Das kann schonn meeglich sein, würd' ich sprechen — warum denn ni? — Du kennst mir sagen: Vater Hilfe, morgen besucht dich d'r Keenich von Preußen — aber das Weber, Menschen wie ich und mei Sohn — und sollten solche Sachen haben vorgehabt — nimmermehr! Nie und nimmer wer' ich das glooben." Aber schon redet man im ganzen Hause davon. Und nun kommt seine Enkelin, das siebenjährige Mielchen, und zeigt

triumphierend einen silbernen Löffel, den sie vor Dreißigers Hause in Peterswaldau gefunden hat. Also ist es doch wahr! Erschrocken trägt Gottlieb, Hilses Sohn, den Fund der Kleinen aufs Amt. Unterdessen rückt der Aufstand immer näher. Der brave Chirurgus Schmidt hat die Empörer bereits auf der Straße nach Langenliebau angetroffen, und der zurückkehrende Gottlieb meldet, daß sie bereits im Dorfe seien. Luise, Gottliebs Frau, stürzt wie eine Rachefurie zu ihnen. „Mit euren bigotten Räden" höhnt sie Mann und Schwiegervater," .. dadervon da is mir o noch nich amal a Kind satt geworn. Derwegen han sie gelegen, alle vier in Unflat und Lumpen .... Ich will ne Mutter sein, daß D's weeßt! und deswegen, daß D's weest, winsch ich a Fabrikanten de Hölle und de Pest in a Rachen 'nein .... Lappärsche seid ihr. Haderlumpe, aber keene Manne." Der Wutschrei der jungen Mutter verfehlt seinen Eindruck auf den alten Großvater nicht. Er fühlt sich verpflichtet, sich gegen solche Vorwürfe zu verteidigen. Er ist kein Feigling, er hat schon in der Schlacht für das Vaterland sein Blut vergossen, er fürchtet sich nicht vor den Soldaten, er duldet und erträgt dies Hundeleben nur, weil er fest an eine ewige Gerechtigkeit glaubt und für sich und — wohlverstanden! — auch

für die Reichen eine Vergeltung im Jenseits erwartet. „Fer was hätt ich denn hier gesessen — und Schemmel getreten auf Mord vierzig und mehr Jahr? und hätte ruhig zugesehn, wie der dort drüben in Hoffart und Schwelgerei lebt — und Gold macht aus mein'n Hunger und Kummer? Fer was denn? Weil ich ne Hoffnung hab. Ich hab was in aller der Not. Du hast hier Deine Parte — ich drüben in jener Welt: das hab ich gedacht. Und ich laß mich viertheele — ich hab ne Gewißheit. Es ist uns verheißen: Gericht wird gehalten; aber nich mir sein Richter, sondern: mein is die Racha, spricht der Herr, unser Gott." Wie er noch redet, hört man neuen Lärm im Hause. Hornig stürzt herein und meldet die Zerstörung der Dietrichschen Fabrik, und hinter ihm drein tappt es die Treppen herauf und zur Thür hereintaumeln die siegestrunkenen Weber, der alte Baumert und der rote Bäcker an der Spitze. „Rat amal, was in dem Bauche steckt?" sagt der halb irre redende alte Familienvater zu Hilfe. „A Edelmannsfressen steckt in dem Bauche. Glick muß d'r Mensch haben, da krigt a Schlampagner und Hasengebratenes. Ich wer Euch was sagen: mir haben halt en Fehler gemacht: Zulangen muß mer." Und Bäcker erklärt triumphierend, daß sie das neue Handwerk schon

so ziemlich verstünden. „Wir haben die Sache schon sehr gut begriffen. Eens, zwee, drei, sind mer drinne in a Häusern. Da gehts aber o schonn wie helles Feuer. Das ock a so prasselt und zittert. Daß de Funken spritzen, wie in d'r Feuereffe." Aber umsonst locken sie mit Versprechungen und Hohnworten, umsonst hänselt Luise, Gottliebs Frau, ihren Mann. Der alte Hilse bleibt nüchtern und meint, als Bäcker vom Wiedersehn redet, ganz trocken: „Das gloob ich nu schwerlich. Fünf Jahre leb ich nimehr. Und eher kommste nie wieder raus." Und wie Bäcker verwundert fragt: „Wo denn her, Vater Hilse?" erwidert der Alte ernst: „Aus 'n Zuchthause, woher denn sonst?" Die Aufständischen trollen sich wieder davon. Aber kaum sind sie unten, hört man neuen Lärm. Das Militär rückt an. Schüsse fallen. Da hält es Gottlieb nicht länger. „Was, was, was!" schreit er wütend. „Sein mir tolle Hunde? Sollen mir Pulver und Blei fressen stat's Brot? Soll mir mein Weib derschoßen werd'n? Das soll nich geschehn! Ufgepaßt, jetzt komm ich!" Und die Axt schwingend stürmt er hinaus. Der alte Hilse aber setzt sich, allen Warnungen der Hausbewohner trotzend, ans Fenster vor seinen Webstuhl. „Ich nich!" erwidert er. „Und wenn ihr alle vollens drehnig werd! Hi hat

mich mei himmlischer Vater hergesetzt. Gell Mutter? Hi bleiben mer sitzen und thun, was mer schuldig sein, und wenn der ganze Schnee verbrennt." Da kracht eine Salve. Und zu Tode getroffen stürzt der Alte über seinen Webstuhl. Das kleine Mielchen schreit „Großvaterle!" und Mutter Hilse sagt: „Nu mach ok, Mann, und sprich a Wort, 's kann en'n ja ornlich Angst werd'n."

Der letzte Christ unter der Weberschar stirbt durch die Kugel eines Soldaten. In der Langenbielauer Weberstube sitzt der Tod am Webstuhl, indessen draußen die Soldaten mit Steinen zum Dorf hinausgetrieben werden. Dieser leise verklingende Schlußakkord der gewaltigen Revolutionsphantasie erschüttert und tröstet zugleich. Es ist, als ob der kühle Hauch des Todes unsere heiße Stirn umfächle. Das ist Schönheit ohne schöne Worte — die Alltäglichkeit angeschaut von Dichteraugen, der Augenblick geronnen zur Ewigkeit.

Zweierlei Lachen.

Des tragischen Tones satt, suchte Gerhart Hauptmann nach den „Webern“ Leben und Menschen da auf, wo sie von den wechselnden Lichtern des Humors umspielt wurden. Schrieb er also Lustspiele? Versteht man darunter eine Reihe drolliger Lachszenen, die alles, was im Leben ernst, schmerzlich und gewichtig ist, leichtsinnig in ein loses Spiel der Laune verwandeln, so verdient sein „College Crampton“ diese Bezeichnung allerdings am wenigsten, und etwas ähnliches mochte der Dichter gefühlt haben, als er — ich möchte fast sagen, in der Verzweiflung — das Stück eine Komödie nannte. Natürlich hatte Oskar Blumenthal, dessen Muse bekanntlich aus Kalau stammt, nichts eiligeres zu thun, als den gefürchteten Konkurrenten mit einem Epigramm zu töten. Lustspiele, in denen man das Lachen verlerne, nenne man neuerdings Komödien — das war so ungefähr die abgrundtiefe Weisheit des

Berliner Talmudwitzlers, dessen Denken und Dichten einem ewigen Wortspiele gleicht. Aber Hauptmann blieb am Leben, und sein „College Crampton“ wird alle Schwänke der Firma Blumenthal-Kadelburg überdauern, obwohl sich nach wie vor die gelehrten Leute den Kopf darüber zerbrechen werden, wie sie sich das eigenartige Gedicht zurechtlegen sollen. Denn alles, was man so ungefähr die Handlung des Stücks nennen könnte, ist so mager, dürftig und nichtssagend, daß deßhalb wohl niemand von der Komödie viel Aufhebens machen dürfte. Und den Menschen, die uns der Dichter vorführt — dieser um des Vaters Wohl so treu besorgten Tochter und der edlen Familie Strähler — sind wir in Familienblättern und Rührdramen schon öfter begegnet, und mag auch mancher kräftige Pinselstrich den schablonenhaften Ausdruck der Gesichter verwischt haben, naturalistische Porträts sind es nicht geworden. Was sollten wir auch damit? Diese braven bürgerlichen Philister langweilen uns so, daß wir uns von Herzen freuen, wenn der dritte Akt, in dem wir ihre Gesellschaft allein genießen müssen, glücklich vorüber ist. Selbst das Liebespaar Max und Gertrud läßt sich mit Lot und Helene in „Vor Sonnenaufgang“ nicht vergleichen.

Aber was bleibt denn da noch übrig? Nichts außer Crampton selbst. „College Crampton" ist eine humoristische Charakterstudie, nichts weiter, aber der veralkoholisierte Professor ist mit allen seinen kleinsten Lebensäußerungen so unmittelbar in die Dichtung herübergenommen, daß wir uns an diesem meisterhaft gezeichneten Charakterkopf gar nicht satt sehen können und dem Dichter danken, daß er das ganze Drum und Dran nur mit wenigen Strichen andeutet.

Der gute Herr Professor Crampton, ein ursprünglich sehr talentvoller Maler, ist ein unverbesserlicher Alkoholiker. Er kneipt die ganzen Nächte durch, oft in sehr zweifelhafter Gesellschaft, und hat in seinem Atelier in der Akademie hinter allen Sofas und spanischen Wänden Bier- und Weinflaschen stehn — leider meist nur leere. Denn sein Kredit ist erschöpft. Zu Hause — er hat eine adelstolze, kalte Frau und ein seelengutes, tapferes Töchterchen — ist der Gerichtsvollzieher täglicher Gast und der Hauswirt droht, alles auf die Straße zu setzen. Aber Crampton ist wie ein kleines Kind, willenlos, nur dem Augenblicke lebend und von der Zukunft — er weiß selber nicht was — erwartend. Sein getreuester Gefährte ist der Dienstmann Löffler, der den Berauschten nach seinen nächtlichen Fahrten nach

Hause schleppt und ihm gelegentlich selber mit einigen Thalern aushilft. Cramptons moralische Selbstachtung ist längst im Alkohol untergegangen. Er pumpt Gott und alle Welt an, er versetzt die Teppiche seines Ateliers, er malt, um ein paar Kneipgroschen zu verdienen, Wirtschaftschilder. Dabei ist er, wie jeder Künstler, Stimmungsmensch, jetzt obenaus, voller Hoffnungen und großer Entwürfe, in der nächsten Minute aber wieder trübsinnig und niedergeschlagen. Als die Nachricht kommt, der Herzog, den er von früher her kennt, werde heute die Akademie besuchen, denkt er weder an seine verzweifelte Lage — der Direktor der Akademie droht ihm schon lange mit Maßregelung — noch an die Mißgunst seiner Collegen; nein, er sieht den Himmel voller Geigen, er beginnt zu malen, und Max Strähler, ein entlassener Akademiker, den er dem Direktor zum Trotz als Privatschüler ausbildet, soll ihm dabei Modell stehn. Ja, er wird hochfahrend und übermütig. Er fertigt Adolf Strähler, der ihm seines Bruders wegen zu danken kommt, in beleidigend kurzer Weise ab, höhnt die Philisterkollegen von der Akademie, träumt von einer neuen Klubgründung und prahlt vor seinen Schülern mit des Herzogs Freundschaft. Aber das alles ist doch wieder nur gekünstelte Zuversicht; im

Innersten seines Herzens zittert er, weil er fühlt, daß dieser Augenblick über sein Leben entscheidet. Seine letzte Hoffnung ist der Herzog. Aber der fährt wieder ab, ohne ihn besucht zu haben, und statt seiner kommt ein Brief des Direktors, der Crampton seine Entlassung ankündigt. Zu Hause ist alles gepfändet. Seine Frau will ihn verlassen und zu ihren Eltern ziehn, und seine arme Tochter weiß sich keinen Rat. Jetzt bricht des Haltlosen erkünstelte Selbsttäuschung. Zwar versucht er es noch einmal sich nach Weise der Alkoholiker in künstliche Wut hineinzureden und seine Schuld fremden Leuten aufzubürden, aber nur zu bald knickt er vernichtet in sich zusammen. Er vertraut seine Tochter Max Strählers Fürsorge an, damit er sie zu ihren reichen Verwandten bringe. Und als sie erklärt, sie wolle bei ihm ausharren im Elend, weist er sie wütend ab. „Wenn dir jemand in Zukunft sagt: Ehre Vater und Mutter, so sag' ich dir, dein Papa ist keiner Ehre wert." Von seinem getreuen Löffler geführt, mietet er sich eine Stube neben dem Gastzimmer eines Kneipwirts, trinkt dort weiter, liest einen dummen Roman neben den andern und spielt mit verbummelten älteren Akademikern Karte. Wie früher Löffler, so pumpt ihm jetzt die Kellnerin. Sein Ehrgefühl ist völlig abge-

stumpft. Er läßt sich von einigen Stubenmalern mit Freibier traktieren und College nennen. So findet ihn Max, den Löffler auf die rechte Spur gebracht hat, in der trostlosesten Verwahrlosung. Aber Crampton will nichts von dem ehemaligen Schüler wissen. Erst, als Max Gertruds Namen nennt, stutzt der unglückliche Vater. Und wie ihm nun Max mitteilt, daß er im Auftrage seines Bruders seine Schwester malen solle, gleichviel, was es koste, thaut er allmählig auf. Er erfährt, daß Gertrud bei Strählers gut aufgehoben ist, und zieht nun, von Löffler begleitet, angeblich eine neue Wohnung suchen. So kommt er, durch seines Schülers List verlockt, zu Strählers, wo Max ihm mit den alten Möbeln, Bildern und Büsten, die er in der ganzen Stadt wieder zusammenkaufte, sein altes Atelier eingerichtet hat. Mißtrauisch und argwöhnisch, wie alle Alkoholiker, glaubt er zuerst, man wolle ihn verhöhnen, und sich in die Wut hineinredend, tadelt er die Beleuchtung des Raumes und nörgelt, als Maxens Schwester vor ihn tritt, ihre fahle Gesichtsfarbe, die nicht zum Gemaltwerden tauge. Aber wie er nun erfährt, daß dies Atelier ihm gehören soll, da weint er fast vor Freude, und wie nun gar Hedwig kommt und ihm jubelnd verkündigt, daß sie Maxens Braut sei, da ge-

rät der Alte ganz aus dem Häuschen. „Jetzt müssen wir schuften, Max, wie zwei Kulis! Max heißt der Dummkopf, nun, sagen Sie, Löffler! So'n dummer Kerl! So'n dummer Kerl!"

Ist das etwa eine Komödie? Nein. Denn wenn auch Max und Hedwig sich kriegen, College Crampton bleibt College Crampton, und wenn ihm Max noch zehnmal ein neues Atelier einrichtet. Wir lachen nicht über den willenlosen Alkoholiker, wir lächeln wehmütig, weil uns dabei die ganze menschliche Hinfälligkeit zum Bewußtsein kommt. Und wir haben gar nicht das bequeme Gefühl, wie sonst beim Ausgang einer Komödie, den wohlfeilen Trost: Ende gut, alles gut! Denn wir wissen: was wir eben gesehen haben, kann sich in vier Wochen schon wiederholen. Wir müßten ja selber so hoffnungsselige Kinder sein, wie College Crampton, wollten wir an dessen dauernde Besserung glauben. Aber daran lag ja auch dem Dichter nicht das geringste. Was ihn lockte und verführte, seinen „Collegen Crampton" zu dichten, das war das zitternde Gewirre loser, durcheinanderquirlender Stimmungen, die er beim Alkoholiker beobachtet hatte. War es möglich, diese fahrige, in all ihren Fugen gelockerte Seele in ihrem beständigen Wetterleuchten im dramatisch bewegten Augenblicksbilde festzu-

halten? Ich glaube, wer die Komödie so betrachtet, der wird ohne Weiteres zugeben müssen, daß Hauptmann seine Aufgabe meisterhaft gelöst hat. Es wäre vergebliche Mühe, die Kunst des Dichters näher beschreiben zu wollen; hier ist jedes Wort ein Stückchen des sprechenden Menschen oder, wenn man lieber will, ein loser Seelenfetzen. Aber erst, wenn man sie so aneinanderreiht, wie der Dichter, ersteht vor unseren Augen der Mensch selber. Das naturalistische Porträt läßt sich eben nicht weiter zergliedern; man muß es anschaun und genießen.

Ganz anders der „Biberpelz". Ist im „Collegen Crampton" alles, was Hauptmann um den wein- und bierseligen Professor herumgedichtet hat, lediglich mehr oder weniger flüchtig skizzierte Staffage, so haben wir hier eine in allen ihren Teilen gleich sorgfältig ausgearbeitete Komödie vor uns — freilich eine Komödie neuen Stils, in der die ganze Handlung kunstvoll in vier farbensatte Augenblicksbilder zusammengezogen ist, Augenblicksbilder von Leben und Bewegung, über denen alle Lichter der Komik, des Humors und der Satire spielen. Aber die ganze Komik und der ganze Humor liegen nicht in den Worten, die die Menschen sagen, sondern in der Art und Weise, *wie* sie es sagen, und

darum mutet uns diese Diebskomödie so durch und durch deutsch an. Kein jüdischer Wortwitz, kein französischer Calembourg, kein fader Kalauer soll uns zum Lachen reizen; nur die Menschen selber und das Narrenspiel des Menschenlebens. Aber was für Prachtexemplare von Menschen führt uns hier der Dichter nacheinander vor — Reinkulturen der Großstadt, wie wir sie selten in solcher Vollendung schauen, von der Diebsfamilie Wolff bis zu dem würdigen hochpatriotischen Amtsvorsteher Wehrhahn. Das Stück spielt zur Zeit der Septennatswahlen. Die Sozialistenriecherei, die damals Mode war, wird unbarmherzig dem verdienten Spotte preisgegeben und der büreaukratische Hochmut bitter verhöhnt. Ich begreife heute noch nicht, warum die herzerquickende Dichtung bei ihrer ersten Aufführung in Berlin so wenig Eindruck machte. Sollte die Hauptschuld an dem Mißerfolg nicht die Regie treffen? Wer es miterlebt hat, wie das Stück in Leipzig, wo Dr. Carl Heine die Regie führte, mit unbeschreiblichem Jubel aufgenommen wurde, der wird sich die Sache kaum anders erklären können.

Die alte Wolff ist eine mit Spreewasser getaufte Waschfrau, die einen klugen Kopf, eine flinke Zunge, sehr lange Finger und ein sehr weites Gewissen hat.

Ihr Mann wildert ein bißchen, nur mit Schlingen, die er in der Nachbarschaft legt, damit er ab und zu dem Schiffer Wulkow, der zwischen Berlin und den Vororten hin- und herfährt, einen Rehbock verhandeln kann. Das heißt: die Verhandlungen führt die Frau, die es aus dem ff versteht, ihre Mitmenschen zu übertölpeln. Aber sie weiß auch, daß sie mehr ist wie andere Leute. „Du hast keene Bildung, Julian. Von Bildung hast Du noch keene Spur. Wenn ich ne' gewest wär', Julian! Was wär' och aus die Mädeln geworden? Ich hab' se gebildt erzogen, verstehste. De Bildung is heutzutage de Hauptsache. Das geht nich a so uff eenen Hieb. Immer eens nach'n andern, a pee a pee." Die Bildung dient aber vor allem dazu, ihren Kindern die Geheimnisse der Stehlerei und Hehlerei so „pee a pee" beizubringen. Ihre ältere Tochter Leontine ist dem Rentier Krüger aus dem Dienste gelaufen, weil sie noch abends spät Holz von der Straße ins Haus schaffen sollte. Die Alte schilt sie aus, doch geht ihr schon das Holz, das jetzt so verlassen auf der Straße liegt, im Kopf herum. „Nu sag a mal: Holz hast soll'n rinräumen?" fragt sie nach einer Weile wieder. Doch ihre Gedanken werden wieder abgelenkt durch den Schiffer Wulkow, der den Rehbock einhandeln kommt und dabei

zufällig bemerkt, daß er bei der Kälte sehr gut einen Pelz brauchen könnte. „Hast Du von Leontinen gehört?“ sagt da die vierzehnjährige Adelheid zur Mutter. „Frau Krüger hat doch 'n Pelz gekauft, der hat bei fünfhundert Mark jekost't. 'N Biberpelz.“ Auch diesen Biberpelz schreibt sich die ehrliche Waschfrau ins Gedächtnis ein, zumal Wulkow meint, sechzig bis siebzig Thaler würde er in solchem Falle daran wenden. Allein sie ist ein kluges Weib. Eins nach dem andern heißt es bei ihr. Sie denkt heute nur an das Holz. „Du, 's Holz is ooch alle; Julian,“ meint sie zu ihrem Mann, vorsichtig auf den Busch klopfend. Dann, nach einer Weile, als er brummt: „Wenn Du blos nich a so feig wärscht! Da hätte mer schon schnell a paar Meter Holz! Da braucht mer uns gar nich erscht so schinden. Da braucht mer ooch gar nich erscht weit zu gehn.“ Als er noch immer nicht anbeißen will, macht sie ihm klar, wie unschuldig das Ganze sei. „Ja wenn man's von armen Leuten nähme! Aber wenn mer nu wirklich — und gingen zu Krügern un lad'ten de zwee Meter Holz uff a Schlitten un stellten se drunn'n bei uns in a Schuppen, da sein die Leute noch lange nich ärmer.“ Und als er noch immer taub bleibt, spielt sie die beleidigte Mutter, die einfach die Rechte ihrer

Tochter verteidige, die von Krügers mißhandelt worden sei. „Bei so was muß immer a Strafe sein. Wer mich haut, den hau' ich wieder . . . Schindst Du meine Kinder, da nehm ich Dein Holz.“ Mit dieser Logik ist der Mann besiegt. Er holt den Schlitten aus dem Stall. Im selben Augenblick kommt der Amtsdiener Mitteldorf, um sie für morgen — er hat es beim Abendschoppen beinahe vergessen — zur Frau Amtsvorsteher zum Waschen zu bestellen, und die würdige Waschfrau hat Humor genug, sich von dem Diener der Gerechtigkeit die Strippen, Zugstricke und die Laterne zum nächtlichen Diebstahl geben zu lassen. Sie sagt, sie führen nach Treptow, Gänse zu holen. „Sie kenn uns a Bissel leichten dazu.“

Dieser diabolische Humor verläßt sie auch vor Gericht nicht, als der Amtsvorsteher, dem Krüger den Holzdiebstahl anzeigt, sie kommen läßt, um ihr mitzuteilen, daß ihre Tochter wieder zu Krüger in den Dienst zurück müsse. Als ihr dieser nämlich in seiner aufgeregten Weise erklärt, der Ungehorsam ihrer Tochter sei schuld, daß das Holz weggekommen sei, und sie müsse es ihm daher ersetzen, erwidert sie ganz verwundert und barsch, wie die leibhaftige Unschuld: „I ja doch! Das wär' ane neie Mode! Hab' ich Ihn vielleicht Ihr Holz ge-

stohlen?" Und vom Amtsvorsteher über den Diebstahl befragt, meint sie ruhig: „Ich war die Nacht erst gar nich zu Hause. Ich mußte nach Treptow, Gänse einkoofen."

Sie ist und bleibt die unschuldige, brave Wolffen, die stets ein bißchen barsch und geradezu ist — auch Tags darauf, als sie sich durch Leontine, die wieder zu Krüger zurück mußte, den Biberpelz verschafft und ihn an Wulkow verhandelt. Wie sollte sie also ihre Fassung verlieren? Als Krüger, der sie auch für eine ehrliche Frau hält, zu ihr in die Wohnung kommt, um ihr sein neues Leid zu klagen, und in seiner nervösen Art, ohne es zu merken, in seinem eigenen gestohlenen Holze herumstochert, und, einen Knüppel in der Luft schwingend, schreit: „Die Leute entkehen dem Zuchthause nicht," da meint sie trocken: „Das wär och a Segen. Wahrhaft'gen Gott!"

Ja, um allen Verdacht von sich abzulenken, meldet sie sich mit Adelheid beim Amtsvorsteher, um das Tuch in dem Leontine den Pelz eingeschlagen hatte, feierlichst zu deponieren und dabei eine Fundgeschichte zum Besten zu geben.

Und dieser abgefeimten Diebin gegenüber nun der neugebackene Amtsvorsteher Wehrhahn, mit allen an-

genehmen Eigenschaften des ehemaligen Korpsstudenten ausgestattet, eingebildet auf seine vermeintliche Menschenkenntnis, barsch und schneidig und von seiner hohen Bedeutung für das Staatswohl tief durchdrungen. Was hätte er Zeit und Muße, sich über gemeine Holz- und Pelzdiebstähle lange den Kopf zu zerbrechen? Gewiß, er nimmt alles, was ihm gemeldet wird, zu den Akten und läßt die Dinge ihren vorschriftsmäßigen Gang gehen. Aber seine eigentliche Aufgabe ist ganz anderer Art, und er ist bestrebt, die großen Erwartungen, die man auf ihn setzt, zu erfüllen. „Ich meinesteils habe mich fest entschlossen, was man so sagt, durch und durch zu drücken. Meine Aufgabe hier ist: mustern und säubern. Was hat sich im Schutze meines Herrn Vorgängers nicht alles für Kehricht hier angesammelt! Dunkle Existenzen, politisch verfehmte, reichs- und königsfeindliche Elemente. Die Leute sollen zu stöhnen bekommen." Darum erklärt er Krüger, der sich bei ihm wegen der nachlässigen Behandlung seines Falles beschwert, für einen unverschämten Querulanten, hält den harmlosen Privatgelehrten Dr. Fleischer, der viele Zeitungen liest, für einen geheimen Umstürzler und läßt sich mit einem gemeingefährlichen Lumpen wie Mothes ein, um jenen gefährlichen Menschen zu entlarven. Und während vor

seinen Augen die Diebin aus- und eingeht, klagt er dem Spitzel sein Leid mit den klassischen Worten: „Ich sage Ihnen, mein lieber Mothes, so'n Posten wird einem schwer gemacht. Wenn man nicht wüßte, für was man hier steht, da könnte man manchmal die Büchse ins Korn werfen. So aber heißt es: tapfer aushalten. Was ist es denn schließlich, für was man kämpft? Die höchsten Güter der Nation." Aber während er für diese höchsten Güter der Nation kämpft, werden in seiner nächsten Nähe Holzknüppel und Pelze gestohlen, und die Diebin und der Hehler, der Schiffer Wulkow, sitzen im Amtszimmer, als Dr. Fleischer erscheint, um ihm mitzuteilen, daß er tags zuvor einen Spreeschiffer in einem Biberpelz auf dem Wasser gesehn habe. Was geschieht? Der schlaue Richter fragt den Hehler, ob die Spreeschiffer auch kostbare Pelze trügen, und als es dieser bejaht, lacht er Fleischer und Krüger wegen ihrer windigen Verdachtsgründe aus. Zur Diebin aber spricht er, ihr die Hand auf die Schulter legend: „Das ist nämlich hier unsre fleißige Waschfrau. Die denkt, alle Menschen sind so wie sie. So ist's aber leider nicht in der Welt." Zu Frau Wolff: „Sie sehen die Menschen von außen an. Unsereins blickt nun schon etwas tiefer. Und so wahr es ist, wenn ich hier sage:

die Wolffen ist eine ehrliche Haut, so sage ich Ihnen mit gleicher Bestimmtheit: Ihr Doktor Fleischer, von dem wir da sprechen, ist ein lebensgefährlicher Kerl.“ Die Waschfrau aber, der es bei diesem Lobe ganz unheimlich wird, erwidert, nachdenklich den Kopf schüttelnd: „Da wees ich nu nich“ . . .

Mit dieser köstlichen Ironie schließt die prächtige Komödie. Manche Klugmeier haben sich darüber aufgehalten, daß der Diebstahl unentdeckt bleibe. Für wen denn? Doch nur für den Herrn Amtsvorsteher, den Herrn Krüger, den Herrn Dr. Fleischer, und wie die Herrschaften alle heißen. Aber darin liegt ja gerade die ungeheure Komik. Wer an die komische Dichtung die moralischen Maßstäbe der Kinderfibel legt, für den haben weder Aristophanes noch Plautus geschrieben. Oder wo fänden wir bei ihnen die belohnte Tugend und das bestrafte Laster? Der ehrliche Vater, der gewissenhafte Vormund wird belogen und betrogen, und die Betrüger aller Art erreichen durch Schlauheit ihre Ziele. Erst die verkehrte moralische Kunstbetrachtung des achtzehnten Jahrhunderts wies dem Lustspiele die erbauliche Aufgabe zu, dem Laster die Maske vom Gesicht zu reißen. Darum sind aber auch die meisten Lustspiele jener Zeit so unendlich langweilig. Wir sollten doch

nachgerade wissen, daß die ganze moralische und unmoralische Welt, so wie sie ist, vor dem göttlichen Auge des komischen Weltbetrachters wie ein Ameisenhaufen wirr durcheinanderwuselt. Nicht dem Tugendhaften klatschen wir Beifall, so wenig wie dem Starken, der den Schwachen niederstreckt. Nein, der Kleine, der dem Großen ein Bein stellt, daß er mit seinem langen Leibe die Erde deckt, der Kluge, der den Dummen überlistet, bildet unser Entzücken. Wir freuen uns über den Triumph des Geistes und lachen Thränen über die Dummheit dieser Welt.

Das geschichtliche Augenblicksbild.

Das Drama ist, wie das Leben selbst, leibhaftige Gegenwart. Will es uns scheinbar tote Vergangenheiten vor Augen zaubern, so muß es sie verlebendigen und vergegenwärtigen — aber nicht etwa nur in der beschaulichen Weise, daß es sie als freundliche oder trübe Erinnerungen an uns vorüberziehen läßt, sondern mit der ganzen Unmittelbarkeit und hastenden Unruhe der der Zukunft zustrebenden Wirklichkeit. Wir müssen das Vergangene wie ein Stück unseres sich ruhelos abspulenden Lebens empfinden; wir müssen mit unserem ganzen Denken und Fühlen in ihm untertauchen, seine Gedanken als *unsere* Gedanken mitdenken, seine Gefühle als *unsere* Gefühle mitfühlen. Wie wäre das aber da möglich, wo Vergangenheit und Gegenwart nur das äußere Band des geschichtlichen Werdens miteinander verknüpft sind? Es giebt freilich heute noch Leute, die da meinen, der Dichter brauche blos in alten

Chroniken zu blättern oder Schlossers Weltgeschichte nachzuschlagen, um neue Stoffe für historische Tragödien zu finden, und wir haben ja auch unter uns Poeten, die, gleichsam vor dem Globus stehend, Tragödien dichten und heute nach England, morgen nach Frankreich, übermorgen nach Amerika oder Afrika hinüberreisen, um sich dort einen tragischen Helden zu kaufen — in dem tröstlichen Aberglauben, die Menschen seien ja in allen Ländern und zu allen Zeiten dieselben gewesen. Nur schade, daß diese dramatischen Weltumsegler, die fast alle dieselbe „schöne" Jambensprache reden, das historische Drama so in Verruf gebracht haben, daß unsere Theaterdirektoren dem Unglücklichen, der etwas Ähnliches zu verbrechen gedenkt, schon von ferne abwinken.

Als Äschylos seine „Perser" dichtete — das erste historische Drama, das uns aus dem Altertum erhalten blieb — da jauchzten ihm alle freien Griechenherzen entgegen. Denn der asiatische Despotismus, dessen schmachvolle Niederlage hier gefeiert wurde, war noch keine tote Vergangenheit, sondern die Inselgriechen und die drüben an den Ostküsten des hellenischen Meeres wußten tagtäglich Neues von ihm zu erzählen. Ein jeder von ihnen trug den Haß gegen die Barbaren wie

ein Heiligtum in seiner Brust, und darum konnte sich jeder von ihnen an den Qualen des vernichteten Perserkönigs weiden, als würde die Schlacht von Platää vor seinen Augen erst geschlagen. Nicht etwa weil seit jenem denkwürdigen Tage erst kurze Zeit verstrichen war — für den dramatischen Dichter, der alles vergegenwärtigt, spielen die Jahre keine Rolle —, sondern weil sich der Geist des lebenden Geschlechtes in der patriotischen Dichtung wiederspiegelte. Der Lebendige will sein Recht, und weil der Dichter — ich rede jetzt nicht von den historischen Dramenfabrikanten — stets ein Lebendiger ist, so wird in seinen Dichtungen stets das warme Herz der Gegenwart schlagen. Auch da, wo er sich scheinbar ins graueste Altertum zurückversenkt.

Man hat diesen inneren Zusammenhang zwischen dem wirklichen Leben und der geschichtlichen Vergangenheit, soweit sie Gegenstand der Dichtung wird, nur zu gern übersehn, und doch wüßte ich keine historische Tragödie von bleibender Bedeutung, auf die das eben Gesagte nicht zuträfe. Ja, so sonderbar es klingen mag, das, was uns heute von Shakespeares Historien packt und fesselt, ist nicht das farbenprächtige Gemälde mittelalterlicher Vasallenkämpfe, sondern der freie Geist

des Renaissancemenschen, der die Könige durch die Narren übertrumpfen läßt und neben die Heinriche die Falstaffs stellt. Doch wozu auf Shakespeare zurückgreifen, um den Gegenwartszauber aller großen historischen Dichtung nachzuweisen? Wir haben ja ein viel näher liegendes Beispiel, an dem sich das Vergängliche und das Bleibende der dramatisierten Geschichte vorzeigen läßt — Friedrich Schiller. Oder warum lassen wir uns heute noch trotz der plumpen Eboliintrigue und trotz der gefühlsduseligen Knabenfreundschaft zweier Erwachsener vom „Don Carlos" begeistern, während uns eine „Maria Stuart" herzlich langweilt? Doch nur, weil wir in Marquis Posas überschwänglichen rhetorischen Ergüssen etwas vom Geiste der französischen Revolution spüren, während die königliche Betschwester — so, wie sie Schiller darstellt — mit unserem Denken und Empfinden fast nichts gemein hat. Und warum findet Schillers „Tell" noch heute bei der deutschen Jugend auch ohne die übliche Schuldressur allgemeinen Beifall, während die „Jungfrau von Orleans" höchstens verbildete höhere Töchter oder leihbibliothekfüchtige Köchinnen zu entzücken vermag? Doch nur, weil dort die Volksbegeisterung und der Tyrannenhaß der Freiheitskriege durch den Mund der schweizerischen Bauern

zu uns redet, während wir für das verlogen sentimentale Herz, das nach Schillers eigenem Zeugnisse die blutdürstig-hysterische Somnambule geschaffen haben soll, nicht das geringste Verständnis haben. Ja, sogar der vielgerühmte „Wallenstein", dessen königstreue Gewissensbisse uns seltsam genug anmuten, fesselt unser Auge nur durch den unsichtbaren Doppelgänger, der im Prolog einmal seinen versteinernden Cäsarenkopf zwischen dem Vorhange durchsteckt. Oder wer wollte leugnen, daß dem Dichter bei dem großen Schlachtenlenker des dreißigjährigen Krieges ein Größerer Pate gestanden hat — einer, der zu Schillers Zeit nicht Vergangenheit, sondern lebendige Gegenwart war — Napoleon?

Die meisten Dichter und Dichterlinge, die sich heute dem historischen Drama widmen, haben denn auch eingesehn, daß es schon des Bühnenerfolges wegen klug und ratsam sei, schon bei der Wahl der Stoffe sich den Zeitgeist zum Führer zu nehmen. Sogar Wolfgang Kirchbach, der bis in die Zeit Karls des Großen zurückgriff, um in „Emma und Eginhart" eine Hofgeschichte aus dem neunten Jahrhundert den Zuschauern des neunzehnten mundgerecht zu machen, hat bei seinen Irrfahrten durch die Weltgeschichte fast immer solchen geistigen Beziehungen zwischen Gegenwart und Ver-

gangenheit nachgespürt. „Des Sonnenreiches Untergang", eine Dichtung, die die grausame Vernichtung des friedlichen Inkastaates durch Franz von Pizarro schildert, soll in etwas verworrener Umdeutung auf die sozialen Kämpfe der Gegenwart anspielen, in denen auch die Goldgier das Bestehende zu vernichten droht; und „Gordon Pascha" führt uns einen englischen Kolonial- und Kulturhelden der Gegenwart vor — freilich in so bengalischer Beleuchtung, daß der brutale englische Interessenkampf in Egypten in ein frommes Missionsmärchen verwandelt erscheint. Den Hinweis auf die „Perser" des Äschylos hätte sich Kirchbach dabei sparen können; denn der Zusammenstoß zwischen mohammedanischen und christlichen Sklavenhaltern in Afrika ist mit dem Siege griechischer Kultur über asiatische Barbarei denn doch nicht zu vergleichen. Auch die Bemerkung, daß er das Drama in fünffüßigen Jamben abgefaßt habe, weil ja sonst Gordon hätte müssen — englisch reden, wäre besser weggeblieben. Denn von großem Verständnis für die Frage des dramatischen Stils zeugen solche Plattheiten gewiß nicht. Aber sie sind kennzeichend für Kirchbachs ganzes dichterisches Schaffen. Wer das Drama liest, wird ohne Zweifel zu derselben Erkenntnis kommen wie der

Dichter selbst: die Jamben haben keinen andern Zweck, als Deutsch für Englisch auszugeben; genau besehen, ist alles fünffüßige Prosa, ein gleichmäßiges endloses Redegeplätscher ohne jede charakteristische Färbung.

Aber wollen es die Deutschen etwa besser haben? Nein. Wer, vom heiligen Geist getrieben, in Zungen zu ihnen redete, den haben sie noch stets verhungern lassen, um dem Wortekauer und Phrasendrescher Lorbeerkränze zu winden. Man denke nur an Heinrich von Kleist, der in den Tagen der tiefsten Erniedrigung Deutschlands seine vom nationalen Ingrimm durchzitterte „Hermannsschlacht" dichtete, jenes wuchtige Drama, in dem die deutsche Urzeit in warmblütigen Männern und Weibern vor den Augen der Gegenwart auferstand, um das gesamte Volk zum Kampf gegen den neuen Varus aufzurufen! Wer kümmerte sich um den großen Dramatiker, der Schiller um Haupteslänge überragte? Niemand. Er konnte ruhig hingehn und sich eine Kugel durch den Kopf jagen. Dagegen wurde der geist- und gestaltlose patriotische Bumbum, den der junge Körner unter dem Namen „Zriny" herunterleierte, dieses unübertroffene Vorbild aller phrasenschwülstigen Gymnasiastendramen, in denen Mann und Weib vor dem Frühstück schnell einmal für das Vaterland stirbt, auf

allen Bühnen aufgeführt, damit der wackre Philister ja in dem seligmachenden Glauben bestärkt werde, man gehe ins Theater, um schöne Reden anzuhören.

Patriotismus und Poesie vertragen sich überhaupt nicht gut miteinander. Wenigstens nicht in Deutschland, wo man nur zu leicht die natürliche Liebe zur Scholle, auf der man geboren ist, mit der sklavischen Unterthänigkeit eines rückenkrümmenden Lakaien verwechselt. Wer Wildenbruchs Hohenzollerndramen für patriotische Kundgebungen hält, der mag das vor seinem eigenen Selbstgefühl verantworten. Wer sie aber für Poesie ausgeben will, der wird selbst in Preußen wenig Gläubige finden. Seit Schiller im „Tell" den alten Attinghausen die künftige Entwicklung der schweizerischen Eidgenossenschaft prophezeien ließ, wimmelt es in den historischen Dramen von solchen weissagenden Meergreisen, die den Chauvinismus der Zuhörer kitzeln sollen, um ihnen die dramatische Hülflosigkeit des Dichters zu verbergen. Bei Wildenbruch aber prophezeit alles, Alt und Jung, Mann und Weib, Herr und Knecht, beständig die künftige Größe der Hohenzollern. Sogar der wackre Burggraf Friedrich, der dem Kaiser Siegismund gegen Verpfändung der Mark Brandenburg mit einigen Goldgulden ausgeholfen hatte, muß, in den „Quitzow's", aus

dem schönen Schwaben in des heiligen römischen Reiches Streusandbüchse hinaufverschlagen, gleich in der ersten Sekunde, da er märkischen Sand unter seinen Sohlen spürt, die neue Heimat in überschwänglichen Worten preisen und des Reiches Herrlichkeit vorausverkünden. Wer erinnert sich dabei nicht an den bekannten Tingeltangelscherz, der von der Entdeckung Amerikas handelt? Der Erzähler schildert, wie die Indianer erwartungsvoll an der Küste stehn und aufs Meer hinausschauen, wo sich fremde Schiffe zeigen. Es dauert auch nicht lange, so landen die Schiffe, und ein Mann steigt aus und fragt: „Kinder! Ist das Amerika?“ „Ja“, sagen die ehrlichen Indianer. „Bist Du etwa der Clumbumbus?“ „Ja, der bin ich,“ erwidert der Fremde. Da springen die Indianer vor Freuden in die Höhe und rufen entzückt: „Kinder! Wir sind entdeckt.“

Wildenbruchs Dramen sind Haupt- und Staatsaktionen, wie sie der selige Raupach aus der mittelalterlichen Kaisergeschichte zusammenzuleimen pflegte. Ein großes Talent für lebende Bilder ist unverkennbar. Das Schwert- und Schildgerassel dröhnt in einem fort, und an aufregenden Ereignissen und großen Worten fehlt es nicht. Nur die Seelen der Menschen sind etwas kümmerlich geraten; es ist gerade so viel davon da, als

ein gutdressierter Bühnenrekrut braucht, um anständig zu leben und zu sterben. Wie er zu leben und zu sterben hat, das wird ihm ja vom Dichter vorkommandiert. Also geht alles wie am Schnürchen: der Rekrut ist Held, Bösewicht, Intriguant, Liebhaber und Wohlthäter der Menschheit, je nachdem das Sprüchlein lautet, das er augenblicklich herzusagen hat. Wie er das alles geworden ist, das kümmert weder ihn noch den Dichter.

Unter den Heerrufern, die in den achtziger Jahren die litterarische Revolution in Deutschland verkündeten, war der lautesten einer Karl Bleibtreu, der, vielbelesen und weitgereist, geistvoll und eigensinnig, von maßlosem Ehrgeiz und einem fieberhaften Bienenfleiß, in wenigen Jahren soviel Bände Gedichte, Novellen, Romane, Dramen, Litteratur- und Kriegsgeschichten und Zukunftsschlachten aus dem Ärmel schüttete, daß sich Calderon und Lope vor ihm verstecken müssen. Leider war alles, was er schrieb, unausgegohren, flüchtig hingeworfen, formlos, unkünstlerisch — aber man konnte doch anfänglich immer hoffen, daß sich diesem gewaltigen Wollen, das hier übersprudelte, später die künstlerische Einsicht zugesellen werde. Leider sah man sich hierin bitter getäuscht. Es blieb beim Wollen. Ohne Können aber keine Kunst. Was helfen uns Bleibtreus geistvolle

Dramenentwürfe, so lange nicht ein einziger zum Kunstwerk ausreifen will? Mit flüchtig hingeworfenen geschichtsphilosophischen Gedanken bringt man noch lange kein Drama zusammen, und die bloße Liebe zu großen Männern thut es ebenso wenig. Sonst müßten Bleibtreus Napoleon, Cromwell (Faust der That) und Robespierre (Weltgericht) längst die Welt erobert haben. Leider ist Bleibtreu über diese sprunghafte Kunstbegeisterung nie hinausgekommen. Ja, den späteren Dramen fehlt sogar der geniale Schwung des geschichtsphilosophischen Gedankens, der schon in dem phrasenschwülstigen „Harold" durchblitzt. Seine „Weltbefreier" zum Beispiel sind noch ein gut Stück schlechter als die landläufigen Jambendramen anderer Schillerepigonen, die dem verehrten Meister Wort und Gebärde mehr oder weniger geschickt abgeguckt haben, und der patriotisch-chauvinistische Bestechungsversuch ist, wie die Züricher Aufführung bewies, beim nüchternen Schweizer Publikum gründlich mißglückt.

Aber wie sollte auch das historische Drama zu neuem Leben erwachen, solange die, die sich für dessen Neuschöpfer ausgaben, selber nicht wußten, was sie an die Stelle des Alten setzen wollten? Das ewige Jambengeleier langweilte, das fühlte ein jeder. Der

gleichmäßig abgetönte Redefluß verflachte die dramatische Charaktristik. In den schönen Worten ertranken die Menschen. Aber große Gedanken oder neue historische Perspektiven allein konnten auch nicht viel helfen, wofern man sie roh und unbehauen aus den Steinbrüchen des Gehirns ins Drama hineinwarf. Denn so gewiß die Dichtung große Gedanken braucht, so wenig kann man mit Gedanken allein ein Gedicht zusammenzimmern. Wem sich das Geheimnis der dichterischen Form nicht erschließen will, der mag hunderte von Bänden Verse und Prosa zusammenschreiben, ein Dichter wird er nun und nimmer sein. Und nun gar im Drama, wo die Gedanken alle lebendige Menschen werden müssen, bevor sie sich in Worten offenbaren können.

Als vor etwa sechs Jahren in Litteratenkreisen zuerst das Gerücht auftauchte, daß Gerhart Hauptmann an einem „Florian Geyer" arbeite, wartete alles voller Spannung auf das neue Werk. Denn wie es auch ausfallen mochte, so viel war gewiß: hier hatte man es wenigstens mit der ehrlichen Arbeit eines gewissenhaften Künstlers zu thun, der nicht planlos ins Blaue hineindichtete, sondern allezeit klare Bilder in klare Worte goß und den Gedanken feste Gestalt gab. Aber die Geduld der Freunde und der Neider wurde diesmal

auf eine harte Probe gestellt. Jahr für Jahr verging — der „Biberpelz“ erschien, ihm folgte „Hanneles Himmelfahrt,“ und noch immer wartete man vergebens. Da — im Winter 1895 endlich kündigte die Direktion des deutschen Theaters die erste Aufführung an, und am selben Tage wurde Gerhart Hauptmanns Florian Geyer als Buch herausgegeben. Die Entscheidungsschlacht — denn anders kann man die von wüsten Lärmscenen unterbrochene Aufführung nicht nennen — dauerte bis gegen Mitternacht, und sie war — darüber konnte sich kein Einsichtiger täuschen — verloren. Nicht etwa, weil sich Conrad Alberti, der Kritiker und Bulgarenminister-Interviewer des „Berliner Lokalanzeigers“, wieder einmal im Theater im Pfeifen geübt hatte. Auch nicht, weil Hauptmann, wie ihm thörichte Kritiker vorwarfen, so wenig Ehrfurcht vor Goethe zeigte, daß er seinen Hühnen Florian gegen den Knirps von Berlichingen ausspielte. Auch nicht wegen der gepeitschten Bauern im fünften Akt, einer erschütternden Scene, über die sich ein großer Teil des Publikums — ich weiß heute noch nicht warum — so über alle Maßen entrüstete. Nein, einzig und allein, weil sich vor lauter Bildern kein Bild gestalten wollte, weil man vor lauter Menschen, die da kamen und gingen, zu keiner ruhigen Seelenschau gelangte, weil man vor

lauter Schauen und Hören das Mitfühlen vergaß. Mit einem Wort: Der naturalistische Stil — ich weiß, daß ich hier ein schwerwiegendes Urteil spreche — hat sich zur Bewältigung großer Geschichtsbilder ohnmächtig erwiesen.

In sechs Augenblicksbildern sollte das gewaltige Schauspiel des großen deutschen Bauernkrieges an uns vorüberziehn. Schon die Wahl des Stoffes und des Helden verrät den echten Dichter, in dessen Herzen die große Sehnsucht des Jahrhunderts glüht. Das verzweifelte Ringen der deutschen Bauern des sechszehnten Jahrhunderts, die das unerträgliche Joch ihrer politischen und ökonomischen Peiniger abschütteln wollten, um die Freiheit des Christenmenschen auf Erden zu verwirklichen — ist es nicht ein agrarisches Vorspiel des großen sozialen Kampfes der Gegenwart? Und der Notruf nach der evangelischen Freiheit — ertönt er nicht in andern Worten heute ebenso viel tausendstimmig von Land zu Land wie zu den Zeiten Karlstatts und Münzers? Gegen den Adel und gegen die Fugger und Welser, hieß damals die Losung der Ausgebeuteten, gegen das Kapital, lautet heute das Feldgeschrei. Und wie damals spaltet sich auch heute die ganze Nation in zwei große Heerhaufen, und aus den Reihen derer von

Besitz und Bildung schlägt sich mancher ehrlich denkende auf die Seite der um eine neue Zukunft ringenden Volksmasse. Ritter und Humanisten im Empörerheere des Bundschuhs — wer könnte leugnen, daß hier die Vergangenheit zum Spiegel der Gegenwart wird?

Auf Unserer Frauen Burg, dem Würzburger Bischofsschlosse, sehen wir im Vorspiele die fränkische Ritterschaft versammelt, um zu beraten, wie sie sich der aufständischen Bauernhaufen erwehren soll. Der Schreiber Gilgeneffig verliest unter dem Gelächter und Geschimpf der adligen Herren den Bauernartikel. Aber so wütend sich auch ein Lorenz von Hutten, ein Wolf von Kastell, ein Kunz von der Mühlen gebärden, die evangelische Freiheit hat, wie das ruhige, aber unerschrockene Auftreten Wolf von Hausteins beweist, doch auch schon hier, im Feindeslager, ihre Freunde. Wir erfahren aus den erregten Gesprächen, daß die Bauern bei den Benediktinern in Amorbach alles verwüstet haben, und daß Graf Wilhelm von Henneberg, Wolf von Kastells Schwager, notgedrungen der Brüderschaft beigetreten ist. Alles empört sich über die bäurischen Gräuelthaten in Weinsberg, wo der Graf Ludwig von Helfenstein mit vierzig Rittern durch die Spieße gejagt wurde; aber Wolf von Hanstein erinnert die Entrüsteten

daran, wie schon vorher der Truchseß Georg von Waldenburg gegen die Bauern den „bösen Krieg“ ausgeschrieben und in Wurzach mit Galgen und Rad gewütet habe. Doch diese ernsten ruhigen Worte finden kein Gehör. Man schimpft über die Faulheit und die Hoffahrt der Bauern, die in einem fort schlemmten und söffen, und deren Weiber sich wie Edelfrauen kleideten. Aber man ist zugleich beunruhigt, weil die Würzburger Bürgerschaft dem Bischof gram ist, der Rat mit den Bäurischen liebäugelt und sogar Richter, Schreiber und Henker davongejagt hat. Als nun gar Lorenz von Hutten, dem die Würzburger Weinbergsarbeiter das Pferd unter dem Leibe weggeschossen haben, mit der Nachricht eintrifft, daß die Aufständischen von Amorbach auf Würzburg marschierten, und daß Kitzingen zur Brüderschaft übergegangen sei, wächst die Aufregung in der Versammlung mehr und mehr, und alles ist gespannt, was der Bischof zu thun gedenke. Der erscheint und erklärt, daß er, von allen Freunden und Nachbarn im Stich gelassen, zum Pfalzgrafen Ludwig flüchten werde, um von ihm Hülfe zu erbitten, und der Hofmeister Sebastian von Rotenhahn fordert die Ritterschaft auf, treu zum Bischof zu stehn, unter der Führung des Markgrafen Friedrich von Brandenburg die Veste

tapfer zu halten und ganz Deutschland gegen den bäurischen Ansturm zu verteidigen. Alle jubeln ihm begeistert zu. Als aber Kunz von der Mühlen den Bauernführer Florian Geyer beschimpft, nimmt sich Wolf von Hanstein des Abwesenden an, und während alle andern in den Schloßhof hinuntersteigen, um dem Bischof den Treueid zu leisten, geht Geyers Freund seiner Wege und erwidert die Hochrufe auf den Bischof Konrad mit einem kräftigen „Hoch Bundschuh!“

Der erste Akt, der diesem Vorspiele folgt, führt uns in die Kapitelstube des Neumünsters zu Würzburg. Der Schultheiß von Ochsenfurt, der Rektor Besenmeyer und der Feldschreiber Löffelholz schauen sich durchs Fenster den Einzug der bäurischen Haufen an, die hierher zur Versammlung gemeiner Bauernschaft kommen. Der Fettwanst Jacob Kohl, der Knirps von Berlichingen, der lange Henneberger werden der Reihe nach bekrittelt. Aber aber Florian Geyer dahergeritten kommt, da sprudelt den Dreien das Herz über. Löffelholz erzählt von der Schwarzen tollkühnem Sturm auf Weinsberg, und alle wünschen, daß er Feldhauptmann werde. Nur der Pfarrer Bubenberg von Mergentheim, dem Geyer nicht Schwarmgeist genug ist, brummt etwas von höllischer Tyrannei. Wilhelm von Grumbach, Florians

Schwager, der im Dienste des Markgrafen von Ansbach steht, läßt sich von Löffelholz einen Freibrief geben, bekommt dabei aber, weil er hochmütig den Adligen herausfteckt, gar bittere Worte zu hören. „Florian Geyer hat nicht mit der Wimper gezuckt, als sie ihm die Stammburg mit Feuer niedergelegt haben", meint der wackere Schreiber und lauscht andächtig, wie Tellermann, Florians wilder Feldhauptmann, der halbtrunken hereinstürmt, frohlockend erzählt, daß Geyer beim Einritt mit dem Schwert an das offene Stadtthor gepocht und geschworen habe, nicht zu rasten, bis die Bischofsburg gefallen sei. Indessen füllt sich der Saal mit bischöflichen Rittern, die zur Unterhandlung mit den Bauernführern erschienen sind. Sie staunen, Wilhelm von Grumbach und Stephan von Menzingen auf Seite der Bauern zu finden; doch stellt sich heraus, daß ersterer mit seinem Markgrafen nur widerwillig mit dem verhaßten Pöbel gemeine Sache macht. Aber auch die Bauernführer, die jetzt eintreten, sind nicht untereinander einig. Jacob Kohl schmiedet mit Bubenleben geheime Ränke gegen Florian Geyer, weil er kein Bauer ist; der Ritter Goetz kann es ihm nicht verzeihen, daß er dem Adel so hart zusetzt, und die Städter Flammenbecker und Link betrachten den ehemaligen Burgherrn

ebenfalls mit verstecktem Mißtrauen. Endlich erscheint Florian Geyer selbst. Er wettert zu Konrad von Hanstein gegen die Juristen und das römische Recht, begrüßt aber ehrfurchtsvoll den gelehrten Besenmeyer; denn er ist ein Freund der neuen humanistischen Wissenschaft. Wie er dagegen erfährt, daß Karlstatt zu ihm ins Lager kommen wolle, erklärt er gerade heraus, es seien schon zu viel Prediger da; man solle doch jetzt nicht Theologie und Kriegshandwerk vermengen, sondern zunächst die irdischen Dinge ordnen. In der nun folgenden Sitzung der Bauernschaft, in der die Hitzköpfe Flammenbecker und Bubenleben von den Bischöflichen die sofortige Übergabe des Schlosses verlangen, tritt er Götzens Ansicht bei, daß die von den Rittern bereits versprochene Annahme der Bauernartikel genüge, aber nicht etwa, weil er, wie Götz, seinesgleichen schonen will, sondern lediglich, weil es den Bauern zum Sturm an Geschütz mangelt. Allein er wird überstimmt. Die Versammlung läßt den Bischöflichen nur die Wahl zwischen unbedingter Übergabe oder blutiger Entscheidung. Als Bubenleben Götz höhnisch fragt, ob er von den Bischöflichen bestochen sei, erklärt Florian feierlich: „Wenn Pabst und Fürsten mit Christus und der Kaiserkrone schachern, die deutschen Bauern verschachern die

evangelische Freiheit nicht.“ Und wie die Bischöflichen mit ihrer Ritterschaft prahlen, nennt er sich, seinen geschorenen Kopf zeigend, stolz einen Bauer und fragt höhnisch, wo denn die Herren Ritter gewesen seien, als es die wahrhaft adlige That gegolten habe, Sickingen zu retten. So steht er, mitten unter den sich befehdenden und aufmurrenden Gefährten, die alle bei der großen Bewegung ihren eigenen Vorteil suchen, als der einzige Selbstlose, der seine ganze Person lediglich in den Dienst der guten Sache stellt. Alle unnütze Gewaltthat und aller Wortbruch ist ihm in innerster Seele verhaßt. Als er hört, die Würzburger Weiber wollten die Bischöflichen, denen freies Geleit zugesagt war, nicht in die Stadt zurücklassen, droht er mit Profoß und Galgen. Indessen stellt Löffelholz, der auf das heranrückende schwäbische Bundesheer hinweist, den Antrag, einen obersten Hauptmann über alle Bauern zu wählen, und schlägt Florian Geyer vor. Aber nun bricht die verborgene Zwietracht, der versteckte Neid und die geheime Eifersüchtelei im Bauernlager in hellen Flammen auf. Metzler ist für Götz. Bubenleben will keinen Ritter zum Obersten und meint, Gott werde sich seinen Helden selbst wählen; er erklärt sich für Jacob Kohl. Tellermann und andere spotten über dies Großmaul,

das bloß saufen könne. Kohl brüstet sich mit seiner demokratischen Gesinnung; er will sich stets dem Ganzen unterordnen. Der Weinsberger Brausekopf Flammenbecker will von keinem Hauptmann wissen; das sei Tyrannei. Hippler fragt Geyer, ob es wahr sei, daß sich seine Hauptleute und Feldwebel verschworen hätten, keinen andern Feldhauptmann als Geyer zu dulden. Zugleich meldet man von draußen, daß die Kirchenthore und das Barfüßer Kloster von Geyerschen Leuten besetzt seien. Götz meint, die Geyerschen stifteten stets Zwietracht. Geyer aber erinnert Götz an den Odenwald, wo der Berlichinger neun Städte, die zuvor freiwillig der Bauernsache beigetreten und von Geyer in Eid und Pflicht genommen seien, hinterdrein geplündert und noch einmal zum Eide gezwungen habe. Götz beschuldigt Geyer, daß er die Pfefferſäcke in der Stadt begünstige und die Ritterburgen zerstöre. Geyer rühmt sich dessen, er will dem Raubrittertum ein Ende machen und den Adel zwingen, gleich dem Bauer den Acker zu bauen und zu Fuß zu gehn. Während so alles hin- und herstreitet, hört man draußen plötzlich schießen und Hurrahrufen. Alle springen verstört von den Sitzen auf. Einige schreien: Verrat! Andere zittern. Geyer aber erhebt sich und erklärt, daß er sein Amt nur von

der Versammlung entgegennehmen und sich willig dem beugen werde, den die Mehrheit zum Obersten bestimme. Um aber dem Streit ein Ende zu machen, schlägt er die Wahl eines Kriegsrates vor, zeichnet schnell mit Kreide einen Kreis auf die eichene Kirchenthür und fordert die, die mit diesem Vorschlag einverstanden sind, auf, gleich ihm ihr Messer in den Ring zu stoßen. Und die Messer blitzen in der Luft und fahren in die Kirchenthüre, ein jedes von einer Verwünschung des verhaßtesten Feindes begleitet. „Dem Truchsessen von Waldburg mitten ins Herz!“

Im zweiten Akt befinden wir uns in der Trinkstube von Kratzers Gasthaus am Markte zu Rotenburg an der Tauber. Rektor Besenmayer hat Marei, Florians Lagerdirne, die Botschaft bringt, zum Tod erschöpft auf der Straße aufgelesen und bettet sie sorgsam auf einer Bank, wo sie sofort fest einschläft. Die Gäste an den verschiedenen Tischen kannegießern über die evangelische Freiheit und wider Pfaffen und Kutten. Ein Hausierer schreit religiöse und politische Flugschriften aus. Ein blinder Mönch parodiert eine Predigt wider die Ketzer. Rotenburg hat Ruhe und Ordnung, seit Geyer da ist, der im Auftrage des Kriegsrates das Rotenburger Geschütz nach Würzburg schaffen soll. Jörg Kumpfe, des

Bürgermeisters Sohn, erscheint in neuem Harnisch und verkündet, daß der Zug bald abgehe. Der Schultheiß von Ochsenfurt meldet die Abfahrt. Alles schreit Hurrah. Ein Bote des Markgrafen von Ansbach — es ist Florians Schwager Wilhelm von Grumbach — wird gemeldet. Menziger meint, man solle den Markgrafen warm halten. Der Schultheiß hält ihn für einen versteckten Wolf. Sie streiten sich. Der verständige Rektor Besenmeyer findet bei dem vielen Guten, was geschieht, dergleichen Streitigkeiten sehr begreiflich. Während sie so disputieren, fliegt die Thür auf und herein stürzt Karlstatt, verfolgt von dem wütenden Landsknecht Schäferhans, einem verbissenen Katholiken, der ihn wegen Beschimpfung der heiligen Maria mit dem Schwert niederschlagen will. Allein Karlstatts brennende Augen hypnotisieren den Rasenden und er weicht wie gelähmt zurück. Im selben Augenblick kommt Florian Geyer mit Wilhelm von Grumbach, den er draußen getroffen hat, und fragt, was hier vorgehe. Als Schäferhans ihn höhnt, weil er bei Pavia auf Seiten der Franzosen gestanden sei, befiehlt ihm Geyer kurz, seine Wehr einzustecken, und als er zögert und mault, streckt er ihn mit einem Faustschlag nieder. Karlstatt, der gegen den Fürstendiener Luther zetert, weil er seine Gesinnung in

vierzehn Tagen gewechselt habe, eröffnet Geyer, daß er mit dem Geschütz nach Würzburg ziehen werde. Grumbach erzählt, daß er dort jüngst alles betrunken angetroffen habe. Geyer, von Besenmeyer aufgefordert, richtet an die Rotenburger auf der Straße einige tröstliche Worte zum Abschied. Er spricht von dem heimlichen Kaiser, der sich wieder im Kyffhäuser geregt habe. Der würde kommen, ein evangelisch Haupt, und allen Frieden und Wohlfahrt schaffen. Da erinnert sich Besenmeyer plötzlich der schlafenden Marei und ihrer Botschaft für Florian. Sie wird geweckt und erzählt, sie komme von Würzburg, wo alles drunter und drüber gehe. Den treuen Tellermann hätten sie in Eisen gelegt; Löffelholz sei schwer krank. Sie hat zwei Briefe, einen lateinischen von Wendler Hippler, den der Kriegsrat nach Heilbronn verschickt hat, und einen von Löffelholz. Der erste meldet, daß der Truchseß von Waldburg bei Böblingen die Bauern geschlagen und an 20000 evangelische Brüder niedergemacht habe. Der andere besagt, daß die Hauptleute vor Würzburg gegen das Versprechen, das sie Florian Geyer gegeben, ohne Geschütz einen Sturm auf das Schloß unternommen und dabei eine furchtbare Niederlage erlitten hätten. Tellermann, der sich weigerte, gegen seines Herren Befehle zu handeln,

sei in Eisen gelegt worden; von Geyers Schwarzen sei die Hälfte beim Sturm gefallen. Als Geyer den Brief gelesen hat, schnallt er Schwert und Harnisch ab und geht grollend von dannen. Sein Schwager aber meldet die neue Wendung der Dinge dem Markgrafen von Ansbach.

Der dritte Akt klingt wie eine trübe Elegie. Im Rathause zu Schweinfurt soll bäurischer Landtag abgehalten werden, zu dem alle hohen Herren und alle Städte in Franken geladen sind. Aber statt der Geladenen kommen lauter Absagebriefe. Dem Schreiber Sartorius, der auf seinen Herrn, den Ritter Wilhelm von Grumbach wartet, wird ganz unheimlich zu Mute. Löffelholz, ebenfalls niedergeschlagen und mutlos, fürchtet, daß der Markgraf Casimir von Ansbach losschlage, und traut auch Wilhelm von Grumbach nicht. Jud Jöslein, den Florian Geyer durch seinen Schwager zu einem Geldgeschäft herbestellt hat, erzählt, daß der Markgraf bereits vor Kitzingen stehe, und daß der Truchseß von Waldburg Weinsberg verbrannt und Frauen und Kinder niedergesäbelt habe. Rektor Besenmeyer meint, zu Würzburg, als die Bauernsache rings im Lande herrlich stand, hätte man, wie Florian Geyer wollte, einen Landtag halten sollen. Löffelholz sagt Kohl und Bubenleben

ins Gesicht, daß sie aus Neid gegen Geyer durch ihre treulose Haltung vor Würzburg das ganze Unglück verschuldet hätten. Kohl und Bubenleben werfen sich gegenseitig ihre Dummheiten und Gemeinheiten vor. Sartorius aber, als er hört, daß der Markgraf Kitzingen eingenommen hat, drückt sich, seines Herrn gedenkend, heimlich davon. Geyer, der sich auch eingestellt hat, thut, als ob er Kohl nicht sähe, und höhnt ihn ingrimmig. Ein zerlumptes Bauernweib kommt mit ihrem geblendeten Sohn und berichtet, daß der Markgraf zu Kitzingen auf dem Marktplatze, obwohl er vorher die Bewohner des Leibes und des Lebens versichert habe, fünfzig Bäuerische habe blenden lassen. Florian Geyer, von Schmerz und Zorn übermannt, schimpft Kohl, Bubenleben, Link und Flammenbecker elendes, feiges Pack, das des Henkers wert sei. Infolgedessen schleichen sich Link und Flammenbecker mit ihrem Anhang davon. Kohl aber will wieder gut machen, was er gefehlt. Er folgt Florian Geyer, der, obwohl er schon alles verloren giebt, doch an der Spitze der Rotenburger gen Würzburg ziehen will. Zurück bleibt nur der fieberkranke Löffelholz, der hier einsam den Tod erwartet.

Der vierte Akt erinnert an den zweiten. Wir sitzen wieder in Kratzers Wirtschaft zu Rotenburg. Aber wie

verändert ist alles um uns her! Statt der Evangelischen haben die Anhänger der alten Kirche hier ihr Stammquartier aufgeschlagen, und statt von der Freiheit des Christenmenschen reden sie von der Wiedereinführung der Messe. Durch's Fenster herein dringt Feuerschein. Der Himmel ist rot von den brennenden Dörfern, die der Markgraf von Ansbach angezündet hat. Die evangelischen Brüder sind gedrückt. Kratzer selbst erzählt von Thomas Münzers Niederlage bei Frankenhausen. Draußen auf dem Markte wird der Galgen, den die Bäurischen errichtet hatten, niedergerissen. Als die Katholischen fort sind, und der Wirt das Haus schließen will, kommt Karlstatt hereingewankt, zerlumpt und zum Tode erschöpft. Er kommt von Würzburg, wo es schlimmer zugeht als in der Hölle. Mit Müh' und Not hat er das nackte Leben gerettet; denn aus Verzweiflung schlachten sie dort Menschen wie Tiere. Er bittet bloß um einen Bissen Brot, einen Schluck Wein und ein ganzes Kleid; denn er will noch heute weiterflüchten. Auch Geyer, der noch in später Nacht den Wirt herausklopft, bringt keine gute Botschaft. Er kommt mit Besenmeyer und Menzinger unverrichteter Sache von Schweinfurt. Er weckt die schlafende Marei; sie soll ihm das Roß bereit halten und dann nach

Wilhelm von Grumbachs Schloß eilen, um seiner Frau einen Brief zu bringen. Als Karlstatt von Würzburg erzählt, meint Geyer wehmütig in sich versunken, der heimliche Kaiser müsse nun weiterschlafen. Insgeheim aber hofft er immer noch auf Götz, der mit dem Bauernheer dem Truchseß entgegengezogen ist. Von Besenmeyer befragt, ob er sich mit König Franz von Frankreich verbündet und Geld von ihm erhalten habe, bejaht er es, versichert aber zugleich, er habe nur den guten Wind von Westen für die gute Sache ausgenutzt. Um die traurige Stimmung zu bannen, will er Musik hören. Da stürzt blutend und schwer verwundet Tellermann herein, meldet, am Boden hingestreckt, Götzes Verrat bei Königshofen und sinkt tot zusammen. Nun ist alles verloren. Karlstatt will nach der Schweiz flüchten und fragt Geyer, ob er nicht König Franz aufsuchen werde. Allein der Ritter erklärt feierlich, daß er keinem irdischen Könige mehr dienen werde. Er läßt sich noch einmal das Florian Geyer-Lied singen, weint, von Schmerz übermannt, schnallt sich den Harnisch um, nimmt dem toten Tellermann die schwarze Fahne aus der Hand und zieht in den letzten Todeskampf gegen den Truchseß.

Im fünften Akte, der uns nach Wilhelm Grum-

bachs Schloß zu Ringar versetzt, sehen wir durch die Fenster wieder den Feuerschein brennender Dörfer. Die Wendeltreppe herauf, die gerade in den Vorsaal führt, steigt Marei, die Florian Geyers Brief bestellen will. Wilhelm von Grumbachs stolze Gattin stellt die Dirne zur Rede, und als sie ihr den Brief nicht ausliefert, jagt sie sie mit Schimpf davon. Anna von Grumbach, die ihres Mannes Liebäugeln mit der Bauernschaft nie gebilligt hat, ist durch einen bösen Traum doppelt gereizt. Als daher Sartorius kommt, um sich wieder bei seinem Herrn einzuschmeicheln, macht sie kurzen Prozeß, und läßt ihn als Verführer ihres Mannes in Eisen legen. Indessen erscheint Grumbach mit Hartenstein, von des Markgrafen Heerlager nach Hause kommend, und unmittelbar darauf melden sich eine Anzahl Bündischer Ritter zu Gast, darunter Wolf von Kastell, Kunz von der Mühlen und Lorenz von Hutten. Lorenz von Hutten, Grumbachs Schwager, giebt ihm zu verstehn, daß er beim Truchseß sehr schlecht angeschrieben sei und alles vermeiden müsse, was ihn in den Verdacht bäurischer Gesinnung bringen könne, um so mehr, als durch die Schlacht bei Ingolstadt der Bauernkrieg völlig beendet sei; vor allem solle er sich hüten, den flüchtigen Florian Geyer bei sich aufzunehmen. Die

Ritter werden zum Mahle geladen; sie schmausen und trinken, und als sie voll süßen Weines sind, lassen sie die gebundenen Bauern zu sich heraufführen und machen sich mit den armen Teufeln mit Hetzpeitschen und höhnischen Fragen eine kleine ritterliche Kurzweil. Als sie wieder drinnen weitertafeln, stolpert, vom Kampf ermattet, unter dem Panzer schier zusammenbrechend, von Marei geführt, Florian Geyer die Treppe herauf. Er fleht seinen Schwager an, ihm die Nacht einen Unterschlupf zu gewähren. Und dieser läßt sich nach langem Zögern erweichen. Allein seine Frau, die es erfahren hat, verrät alles ihrem Bruder Lorenz von Hutten. Die trunkenen Ritter waffnen sich vom Kopf bis zur Zehe, reißen die Thüre von Florians Versteck auf und stechen Marei, die zuerst herauskommt, blindlings nieder. Als aber nun er selber vor sie hintritt, weichen sie scheu zurück — die Trunkenen vor dem Todmüden. Keiner wagt das Schwert gegen ihn zu heben. Da legt Schäferhans, der den Faustschlag aus Kratzers Wirtsstube noch immer nicht vergessen hat, die Armbrust auf ihn an und streckt ihn meuchlings nieder. Und „Florian Geyer ist tot!“ tönt es jubelnd von den Zinnen des Schlosses herab. „Florian Geyer ist tot!“ zetert es unten, von

Mund zu Munde getragen, durch die Stille der Nacht.

Diese kurze Skizze der Handlung genügt wohl, um denen, die das Drama gelesen haben, die bunte Fülle wechselnder Ereignisse, die Gerhart Hauptmann in seine sechs Augenblicksbilder zusammengedrängt hat, kurz ins Gedächtnis zu rufen. Es ist ein kulturgeschichtliches Bilderbuch aus der Reformationszeit, was wir da vor uns haben. Wir mögen es aufschlagen, wo wir wollen, aus jedem Blatt lachen uns wohlbekannte Gesichter entgegen — treuherzige Holzschnitte, die uns in derben Strichen jene großen, wilden Tage vor Augen führen. Nichts, was das äußere oder innere Leben der Deutschen von damals auszeichnete, wurde vom Dichter vergessen. Alle Größe und alle Narrheit, alle Bildung und alle Rohheit, alle Weisheit und alle Thorheit des sechszehnten Jahrhunderts hat er in seinem „Florian Geyer" aufgestapelt. Ich will hier nur einige harmlose Kleinigkeiten herausgreifen. Gleich im ersten Akt, da Löffelholz und Rektor Besenmeyer durch das Fenster der Kapitelstube des Würzburger Neumünsters den Einzug der Bäurischen betrachten, neckt der lustige Martin, während er über der Kirchenpforte Kränze festnagelt, seinen Freund Finkenmäuslin mit allerlei

ſcholaſtiſchen Spitzfindigkeiten Wilhelms von Okkam. Im zweiten Akt treffen wir in Kratzers Gaſthaus zu Rotenburg zwei Mönche, einen, der eben dem Kloſter entlaufen iſt und die beſchorene Heiligkeit als des Teufels Livree bezeichnet, und einen blinden, der zum Spaß eine mit Bann und Fluch geſpickte Philippika gegen die Belialskinder Luther und Karlſtatt hält und dabei Pabſt und Kirche verſpottet. Wir hören den Hauſierer ſeine ſaftigen Traktätlein wider den Pabſt und die Pfaffen und Münzers Streitſchrift wider den wütigen Stier zu Wittenberg ausrufen. Und während die Bürger die Freiheit des Chriſtenmenſchen von Zehnt und Frohnt preiſen, will Schäferhans den Schwarmgeiſt Karlſtatt wegen Beleidigung der Jungfrau Maria totſchlagen. Der lobeſame Harniſchweber Kilian aber rühmt ſich, als des Bürgermeiſters Sohn als Geyerſcher die Stube betritt, ſeiner eigenen tüchtigen Arbeit, die ein anderer für Nürnberger Gemächt erklärt. So reiht ſich ein Kulturbildchen an das andere. Aber nicht nur dieſe Einzelheiten, ſondern alles, was die Ritter und die Schreiber, die Pfaffen, die Bürger und die Bauern reden, iſt ein Stückchen Alltagsleben aus jener bewegten Zeit. Man denke nur an die charakteriſtiſche Figur des Juden Jöslein, der, wegen ſeiner Schachergeſchäfte

geneckt, von dem Wucher und Betrug der Fugger und der Welser erzählt, oder an das alte Bauernweib aus Kitzingen, das ihren geblendeten Sohn auf der Landstraße herumführt.

Aber Hauptmann ließ es nicht bei diesen kulturgeschichtlichen Genrebildern bewenden. Nein, er versuchte auch, die große soziale Bewegung, die er uns vorführte, aus all diesem bunten Rankenwerk des Alltagslebens plastisch herauszuarbeiten. Und man kann nicht ohne weiteres sagen, daß ihm das völlig mißglückt sei. Man denke nur an den ersten Akt, die Versammlung gemeiner Bauernschaft zu Würzburg! Wie klar sind hier die verschiedenen Strömungen im bäurischen Lager gezeichnet! Zuerst die Ritter, die die ganze Bewegung nur für sich ausnutzen, um dabei im Trüben zu fischen, vertreten durch Götz von Berlichingen, der nach wie vor die Pfefferſäcke der Städte ausplündert. Dann die Städter vom Schlage eines Flammenbecker und Link, die Pfaffen und Ritter wie Todfeinde hassen, jene wegen der bischöflichen Privilegien und Herrschaften, diese wegen ihrer Räubereien und Beutezügen. Und endlich die Bauern, wie Jakob Kohl und Bulenberg, die allem, was vom Adel kommt, mißtrauen und alle Gelehrsamkeit und höhere Bildung halb aus Dumm-

heit, halb aus Neid bespötteln. Und inmitten all dieser hadernden Selbstsucht, die sich gegenseitig die Beute abzujagen sucht, und dieser eifernden Kurzsichtigkeit, die nicht über den eigenen Kirchturm hinausschauen kann, die Kleinen alle um Haupteslänge überragend, Florian Geyer, ein Hühne an Körper und ein Riese an Geist, ein selbstloser Diener der guten Sache und ein weitschauender Politiker, ein Ritter von Geburt und ein Bauer von Gesinnung und That, ein Adliger, der nicht mit der Wimper zuckte, als die Bauern ihm seine Burg zerstörten, und der sich das Haupthaar schor, um dem Geringsten gleich zu sein, ein Feind der ritterlichen Wegelagerer und Heckenschinder, aber auch ein ingrimmiger Rächer des unsinnigen bäurischen Mordbrennens, ein Gegner der Pfaffen und Schwarmgeister, die ihre geistlichen Dinge mit den weltlichen Händeln verquicken wollen, und ein Freund des Humanismus, der gelehrten Bildung und der Kunst, aber ein Feind des fremden römischen Rechts und der haarspaltenden Juristen, ein evangelischer Bruder von festem Glauben, dessen Auge sich trotz alledem an einem prächtig gestickten Meßgewand oder an einem kunstvoll geschnitzten Kruzifix erfreuen kann. Ist das nicht alles so durchsichtig und klar angelegt, daß man meinen

sollte, diese Menschenkinder müßten alle im Gedächtnis des Zuschauers haften bleiben?

Ja, wenn sie nur alle wenigstens an den wichtigsten Wendepunkten der Handlung wiederkehrten! Aber außer Florian Geyer kommen und gehen sie ja alle wieder — bald auf Nimmerwiedersehen, wie Götz, bald um in ganz anderer Umgebung wieder wie fremde Leute aufzutauchen, wie Kohl, Bulenberg, Link und Flammenbecker. Ich kann mir wohl denken, was der Dichter damit beabsichtigt hat. Er wollte das Sichtrennen und Sichwiederfinden des wirklichen Lebens nachgestalten. Allein es mißlang. Der Zuschauer konnte sich in diese vielen an ihm vorüberhuschenden Menschen so wenig hineinleben, daß er sie oft bei ihrem Wiedererscheinen gar nicht wiedererkannte. Das ist aber wohl das Schlimmste, was den Geschöpfen eines Dichters begegnen kann. Man denke nur, daß wir die Ritter, die auf Grumbachs Schloß bei Florian Geyers Tode zugegen sind, seit dem Vorspiel gar nicht mehr gesehen haben, und nun erblicken wir sie zudem noch in Gesellschaft zweier völlig Unbekannter, von denen wir im ersten Augenblick gar nicht wissen, ob sie etwa auch zu Beginn des Stücks auf der Bischofsburg mit zugegen waren. Überhaupt zerstreut und verwirrt von vornherein die Menge an

und für sich gleichgültiger Personen, die trotz ihrer packenden Augenblickserscheinung in der Phantasie nicht haften bleiben, weil ihnen alle inneren Beziehungen zur Handlung fehlen. Der Dichter hielt es jedenfalls für eine ganz besondere Feinheit, daß er uns in Kratzers Wirtsstube zu Rotenburg, die wir schon aus dem zweiten Akte kennen, im vierten ganz andere Gäste vorführt. Katholisch ist jetzt Trumpf! wollte er damit sagen. Aber statt ihm das nachzufühlen, werden wir im Theater dadurch nur verwirrt. Die Wankelmütigkeit der Spießbürger hätte sich an denselben Personen viel klarer und einfacher veranschaulichen lassen.

Dazu kommt aber noch ein zweiter großer Fehler, der nicht am wenigsten den Mißerfolg des farbenprächtigen Kulturdramas verschuldet hat. Ich meine die Einförmigkeit und Gleichartigkeit im ganzen Aufbau der sechs dramatischen Augenblicksbilder. Wollte der Dichter die gewaltige soziale Bewegung jener Zeit, ohne den Ereignissen irgendwie Gewalt anzuthun, in einige kurze, lebendige Augenblicke zusammendrängen, so blieb ihm nichts anderes übrig, als alles, was Großes in der Welt geschah, hinter die Szene zu verlegen, um für die Stimmungsmalerei Raum zu gewinnen. Nun fehlte es aber dem Genrebild an jeder dramatischen Spannung.

Diese konnte nur von außen her durch aufregende Nachrichten über große entscheidende Ereignisse in die Idylle hineingetragen werden. Höchstens konnte der Überbringer der Nachricht gewissermaßen selbst ein Stück der von ihm erzählten Wirklichkeit sein. So wiederholt sich denn derselbe Kunstgriff Akt für Akt. Nach einer Reihe von packenden Genrebildern stürzt der Bote mit der großen Neuigkeit zur Thür herein und setzt alles in Aufregung oder Bestürzung. So im Vorspiel Lorenz von Hutten mit der Nachricht, daß die Bauern auf Würzburg zu marschieren, so im zweiten Akt Mareis vergessene Botschaft von der Schlacht bei Böblingen und dem unglücklichen Sturm auf das Würzburger Schloß, so im dritten Akt das Weib und der geblendete Bursche mit der Kunde von des Markgrafen Greuel zu Kitzingen, so im vierten Akte Tellermann mit der Meldung von Götzens Verrat bei Königshofen. Diese Wiederholungen ermüden und stumpfen das Interesse der Zuschauer ab. Anstatt in banger Erwartung dem Kommenden entgegenzulauschen, ärgert sich der Zuschauer; denn er weiß ja schon im Voraus, daß jetzt wieder das entscheidende Wort fallen muß.

Endlich dürfen wir auch die absonderliche Sprache nicht vergessen, in der Hauptmann den „Florian Geyer“

geschrieben hat. Sie mag in ihrer kunstvollen Neustilisierung des Altfränkischen unsere Germanisten geradezu entzücken. Aber ist sie darum das, was Hauptmann aus ihr machen wollte — das Stimmungsmittel, eine vergangene Kultur lebendig vor unserm inneren Auge zu vergegenwärtigen? Ich selber habe, durch meine Vorliebe für altdeutsche Sprachformen getäuscht, eine Zeit lang diese Frage bejaht. Heute muß ich sie ebenso entschieden verneinen. Dem Dichter hat hier seine eigene Sprachphantasie einen Streich gespielt. Er hatte sich bei seinen kulturhistorischen Studien so in das altfränkische Idiom hineingelebt, daß es ihm schien, die Leute von anno dazumal dürften gar nicht anders reden, als in jenen archaistischen Wortformen und Satzwendungen. Dabei vergaß er aber ganz, daß er sein Drama nicht für ein Dutzend Germanisten dichtete, sondern für die heute lebenden Deutschen, die so reden, wie ihnen heute der Schnabel gewachsen ist. Wollte er also seine Franken des sechzehnten Jahrhunderts ihren Dialekt reden lassen, so mußte er ihnen, um wirklich Naturalist zu sein, die Zunge des heutigen Würzburgers leihen. Das hat Ernst von Wildenbruch, den ich sonst gewiß nicht Hauptmann zum Muster geben möchte, sehr wohl eingesehn, als er in seinen „Quitzows" die Berliner

des fünfzehnten Jahrhunderts wie heutige Sprecathener schnoddern ließ. Und Ernst von Wolzogen hat es in der „Großen Not" ebenso gemacht. Hier ruft der Minister Augusts des Starken den widerspenstigen Berlinern im unverfälschtesten Dresdener Dialekt die fürchterliche Drohung entgegen: „Lundersch, wollt 'r Fisat rufen?" Kann man etwa, sobald man über die Rolle des menschlichen Wortes im Drama tiefer nachgedacht hat, den Beiden Unrecht geben? Nein, das Drama soll alle Vergangenheit in leibhaftige Gegenwart verwandeln; es muß von Menschen und Dingen früherer Zeiten allen antiquarischen Staub gründlich abwischen; es darf seine Menschen keinen Chronikstil, kein Butzenscheibendeutsch reden lassen, und wäre es noch so anheimelnd für den Kenner der Vergangenheit.

Ich bin mit meiner Kritik zu Ende. Versteht man jetzt, warum „Florian Geyer" einen Wendepunkt in Hauptmanns Dichten bilden mußte. Der naturalistische Stil, dessen eigentlicher Schöpfer Hauptmann war, hatte hier, teils mit, teils ohne Schuld des Dichters, zum ersten Male versagt. Was war natürlicher, als daß ein Künstler, wie Hauptmann, nach neuen Formen suchte? Nicht etwa, wie man vielfach behauptet hat, als reumütiger Sünder zu den alten, bewährten Schab-

lonen der Schiller- und Goetheepigonen zurückgreifend, sondern die Wirklichkeit, die er mit seiner Augenblicks-kunst erobert hatte, künstlerisch stilisierend. Aber brauchte er da erst lange zu suchen? Hatte er das nicht längst gethan, als er mit seinem „Florian Geyer" vor das Publikum trat? Doch. In einem Traum hatte sich ihm, wie das großen Künstlern zu gehn pflegt, der neuen Schönheit Geheimnis erschlossen, bevor er sich bewußt wurde, daß er damit von der Wirklichkeit, die er so heiß geliebt, Abschied nehme — in „Hanneles Himmelfahrt".

173

Die Sehnsucht nach der großen Kunst.

Lallende Seelen.

„Gefühl ist alles. Name ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsglut." Goethe.

Anna: Man klopft.

Hjalmar: Wer klopft noch zu dieser Stunde?

Anna: Niemand antwortet.

(Man klopft wieder.)

König: Wer kann das sein?

Hjalmar: Klopft ein wenig stärker; man hört Euch nicht!

Anna: Es wird nicht mehr geöffnet!

Hjalmar: Es wird nicht mehr geöffnet. Kommt morgen wieder!

(Man klopft.)

König: Oh! Oh! Oh!

(Man klopft.)

Anna: Mit was klopft man?

Hjalmar: Ich weiß nicht.

Anna: Seht zu.

Hjalmar: Sogleich.

(Er öffnet das Thor.)

Anna: Wer ist da?

Hjalmar: Weiß nicht. Ich seh nicht recht.

Anna: Herein!

Maleine: Mich friert!

Hjalmar: Es ist niemand da.

Alle: Niemand da?

Hjalmar: 's ist stockfinster. Ich sehe niemand.

Anna: Dann war's der Wind, muß es der Wind sein!

Hjalmar: Ja, ich glaube, die Cypresse war's.

König: Oh!

Anna: Thäten wir nicht besser, hineinzugehn?

Hjalmar: Ja.

Kinder und Narren sagen die Wahrheit. Warum sollte der Dichter, das große Kind, nicht auch einmal nach Weise der Narren reden? Mag da lachen, wer will: ich werde den dunkeln Tönen Maurice Maeterlincks lauschen, wie man zur Nachtzeit, wenn alles ringsherum schweigt, dem Rauschen des Windes draußen und dem Knarren der Dielen im Zimmer, dem Brausen des Blutes in den Ohren und dem Pochen des eigenen Herzens lauscht. Ich begreife

Hermann Bahrs Entzücken und den Jubel, mit dem er vor sieben Jahren der Welt den neuentdeckten Dichter verkündete. Und ich verstehe, wie ein so satirischer Kopf wie Maximilian Harden begeistert in den Lobgesang auf den Genter Advokaten einstimmen konnte. Hermann Bahr hat uns ja in seinem geistvollen Buche „Renaissance" (Neue Studien zur Kritik der Moderne) dies merkwürdige innere Erlebnis ausführlich erzählt. „Wir dachten nicht, sein Wesen zu beschreiben;" beichtet der seelenkundige Schönheitsucher, „nein, aus unserer Begeisterung schrieen wir auf. So heftig loderte unser Enthusiasmus, daß seine Gestalt davon in Rauch und Dampf verschwand. Wir konnten nichts über ihn aussagen; Halleluja haben wir ihm zugerufen. Wir wußten nur, fühlten nur: hier schlug ein Künstler Töne an, die wir noch nicht gehört und die wir doch gleich so vertraut wie eine Musik der eigenen Seele empfanden; unsere geheimen Stimmen wurden durch ihn laut. Dafür mußten wir ihm dankbar sein. Es focht uns nicht an, wenn man seine Werke verspottete. Kein Einspruch, kein Tadel, keine Parodie konnte uns stören. Es trieb uns gar nicht, seine Werke zu verteidigen. Wir hielten uns nicht an sie. Unsere Lust war tiefer. Mochten sie wirr und dunkel sein; mochten ihre Wir-

kungen versagen; mochten sie vor dem prüfenden und logisch messenden Verstande nicht immer bestehn. Das besorgte uns nicht. Jedes seines Werke gaben wir preis. Aber ihn selbst, wie wir ihn hinter allen Werken fühlten, hielten wir mit Inbrunst fest."

Wer Maurice Maeterlincks „Prinzeß Maleine" oder den „Ungebetenen Gast" (l'intruse) zum ersten Male liest, wird über diese neue Art von Dichterei geärgert den Kopf schütteln. Etwas Mattes, Müdes, Zerfahrenes, Wesenlos-Gespensterhaftes weht uns aus dem kindisch-greisenhaften Gelall entgegen; es ist grade, als hörten wir ruhelose Seelchen — oder sind es nur Seelenfetzen? —, die sich von ihren Leibern getrennt haben, seufzend an uns vorüberhuschen; ja, man hat das Gefühl, als löse sich einem beim bloßen Anhören dieser zitternden Laute das Fleisch von den Knochen, und als zerbröckelten die Knochen selber wie mürber Zunder. Alles Feste zerrinnt uns zwischen den Händen, auch die Gedanken und ihre klaren Bilder verschwimmen in weißgraue, in allen Farben schimmernde Gefühlsnebel, aus denen es langsam, aber melodisch heruntertropft — klingende, singende, flüsternde, wispernde Tropfen — oder sind es Thränen? — Worte gleich Tönen und Töne, die sich in mensch-

liche Worte kleiden — alles so kindisch, dumm, albern, gedankenlos und doch so ahnungsreich und tiefster Geheimnisse kundig wie eine Offenbarung dessen, was gar nicht offenbart werden kann. Und bevor man sich aufraffen kann, um über diese Kindereien zu lachen, ist man von dem feuchtwarmen Nebel umsponnen, von den irren und wirren Tönen verhext und lernt, wie ein kleines Kind, das der Vater ins dunkle Zimmer gesperrt hat, auf seine alten Tage noch einmal das Gruseln.

Wollte man Maeterlinck nur nach dem beurteilen, was er gedichtet hat, so müßte man ihn für eine französische Wiedergeburt der wüstesten deutschen Romantik halten. Statt wirklicher Menschen der lebendigen Gegenwart nebelhafte Sagenkönige von irgendwo und irgendwann, böse Königinnen, die schuldlose Kinder morden, verliebte Prinzessinnen, die mit ihrer Amme über Land reisen, um ihren Prinzen zu suchen, Orgelton, Glockenklang, Weihrauch und singende Nonnen — kurz der ganze Hokuspokus der Achim von Arnim und Brentano kehrt hier wieder. Und es ist kein Zufall, daß der junge Genter Dichter wenige Jahre nach diesen Dramen in seinem „Schatz der Demütigen" (Le Trésor des Humbles), ein modernes Gebetbuch veröffentlicht hat. Wer die Geschichte der décadence schreiben

will, wird an Maeterlinck nicht achtlos vorübergehn dürfen. Die Müdigkeit einer nervös überreizten Zeit hat in ihm ihre letzte und wahrste Sprache entdeckt. Und die Rückkehr zu allerlei religiösen Tröstungen — was ist sie anderes als das Vorzeichen des nahenden Endes? Die sich selbst höhnenden Satanisten und die inbrünstigen Schwärmer à la Maeterlinck sind deutliche Zeichen der Zeit für den, der im Buche der Völkergeschichte zu lesen versteht. Wir stehen am Sterbebett einer Welt, die in den letzten Zuckungen noch einmal in religiösen Delirien fiebert. Diese sterbende Welt nährt sich nicht mehr von dem Neuen, Lebendigen, was ihr von außen zugetragen wird, sondern sie zehrt nur von den reichen toten Schätzen, die sie in den vielen Jahrhunderten ihres Lebens in ihrem Innern aufgespeichert hat, aber sie ist auch nicht mehr im stande, das, was sie empfindet, zu logischen Ketten zu verknüpfen, sondern sie läßt die inneren Bilder, wie es der Zufall oder das erregte Blut will, ohne Wahl, wie unter einem unbekannten Zwang vor ihr Bewußtsein treten. Sie hat, wie alle Sterbenden, keine Gedanken mehr, sondern nur noch Ahnungen und Träume.

Aber was gehen uns Lebendige die Ahnungen und die Träume eines Sterbenden an? Nur gemach!

Friedrich Nietzsche sagt einmal das große Wort: Die Korruptionszeiten sind die Reifezeiten der Völker. Erst im Herbst, wenn das fallende Laub an den kommenden Winter mahnt, pflückt man die köstlichen Früchte von den Zweigen. Mir will das Wort nicht aus dem Sinn, wenn ich an die Dekadenten vom Schlage eines Maeterlinck denke. Gewiß, ihre Ahnungen und Träume können mir sehr gleichgültig sein, nicht aber ihr Ahnen und Träumen. Aber ist das nicht dasselbe? Nein. Es ist das alte Lied vom Was und vom Wie. *Was* sie dichten, ist kindisch; diese Nebelkönige und Traumprinzessinnen sind keine Menschen, sondern, wie Maeterlinck selbst einmal in weiser Selbsterkenntnis zugestand, Marionetten. Aber *wie* sie dichten, das ist — ich finde keinen bescheideneren Namen dafür — eine neue Kunstoffenbarung. Das, was noch niemand gesagt hat, — nicht etwa zu sagen, nein, durch Worte und Töne anzudeuten, die zitternden Gefühle, die in jeder Empfindung, in jedem Gedanken, in jedem Entschluß mitbeben, nackt und bloß in die Welt der Sinne hineinzustellen, daß wir von ihnen gestreift werden, wie von einem unsichtbaren Schleier, der an uns vorüberflattert — das ist das neue Geheimnis dieser neuen Kunst. Kann man sich wundern, daß die Schönheit-

ſucher unſerer Tage, die der derben Natürlichkeiten des Naturalismus überdrüſſig waren, dem ſpiritiſtiſchen Stimmungskünſtler zujubelten?

Der Naturalismus hatte die Wirklichkeit der Sinne angebetet. Er war gleichſam im Stofflichen untergetaucht. Er haßte die Ideale, die die Natur verbeſſern und verſchönern wollten. Er lachte über Seelen, die etwas Anderes zu ſein vorgaben als klare Spiegel deſſen, was außer ihnen war. Er verachtete die Lüge, die das, was nicht da war, den Menſchen vorgaukelte. Er ſchalt auf die Schönheit, die ſich von den Dingen abwandte, um ſich im Geiſte aufzuſuchen. Er hob die Wahrheit auf den Thron und ſchwärmte für die Natur mit allen ihren Fehlern und Unvollkommenheiten. Alle, die vorher gemalt und gedichtet hatten, ſchienen den Jüngern der neuen Augenblickskunſt blinde Narren oder raffinierte Betrüger zu ſein. Denn ſie hatten ja alle gefälſcht. Erſt jetzt hatte man die Welt entdeckt, wie ſie wirklich war; erſt jetzt ſah man die Natur, ſo wie ſie einſt dem Chaos entſtiegen war. Licht, Luft, Farbe, Ton, Wort — erſt heute hatte man ſie erobert. Aber darum brauchte man jetzt auch nur drauf loszumalen und drauf loszudichten, um alle, die früher gemalt und gedichtet hatten, zu übertrumpfen.

Es war eine schöne Zeit selbstvergessener Wirklichkeitstrunkenheit, in der die neue Kunst geboren wurde. Nur in dieser grenzenlosen Selbsttäuschung über das Wesen der Kunst konnte man die tausend und abertausend Allbernheiten, die einem anerzogen und angeschult waren, für immer von sich abschütteln, den unnützen Ballast einer jahrtausendealten Überlieferung von sich werfen. Nur in dem Gefühl, daß man ganz wieder von vorn beginnen müsse, konnte man die Schulmeisterbrillen, mit denen man die Welt bisher betrachtet hatte, zerbrechen und seine eigenen Augen und seine eigenen Ohren entdecken. Im Bade der Wirklichkeit mußte man die von toten Ideen beschwerte Seele untertauchen, im Kampfe mit der Sprödigkeit des Alltäglichen die ästhetische Aneignungskraft stärken, in der Betrachtung der Äußerlichkeit des Lebens sich der künstlerischen Anschaulichkeit bewußt werden, um den ungeheuren Mut zu haben, an der großen Wende der Jahrhunderte, da der Kultur der alten europäischen Gesellschaft die Sterbestunde schlug, eine neue Kunst hervorzuzaubern.

Allein diesem Wirklichkeitstaumel mußte bald eine gewisse Ernüchterung folgen. Nicht etwa, um das große Neue, das man sich ertaumelt hatte, in Frage zu stellen, nein, lediglich um aus den Vielen, die damals

berufen waren, die wenigen Auserwählten abzusondern. Man überdachte gleichsam noch einmal die kühnen Worte, die man gesprochen hatte. Was war's denn eigentlich mit der vielgepriesenen Wirklichkeit? Wo war sie? Draußen im sichtbaren Raum oder im Unsichtbaren in uns? Durfte man überhaupt von einer Welt reden, wie sie wirklich war? War sie nicht für jeden wirklich, aber auch für jeden anders? War es daher nicht besser, man malte und dichtete die Dinge so, wie sie einem erschienen? Aber was war nun die Wirklichkeit? Die wechselnde Erscheinung, ein Bündel von Farbe- und Tonempfindungen, die zudem noch das beste, was ihnen anhaftete, von allerlei geheimen und geheimsten Gefühlen borgten, die bei ihrem Auftauchen in der Seele zu klingen begannen.

Was war also das, was hinter allem, was man an den Dingen draußen schön und häßlich, erschütternd und lächerlich nannte, als geheimer Zauber verborgen war? Ein Stückchen Seele, das unvermerkt in all jene Dinge hineinhuschte, um mit ihnen gleichsam seinen Scherz zu treiben. Warum sollte also ein Dichter, der das Geheimnis aller Dinge entschleiern wollte, nicht gerade nach jenem Stückchen Seele haschen?

Wenn man die Frage so stellt, wird man über Maurice Maeterlinck nicht mehr lachen. Das Rätsel des Lebens selbst — die Empfindung und das hinter und in der Empfindung zitternde Gefühl — soll, losgelöst von allem verwirrenden und zerstreuenden Beiwerk der Gedanken, leibhaftig vor uns hingestellt werden. Daher die lallenden Worte, die mehr unartikulierten Tönen gleichen, die ewigen Wiederholungen derselben gleichförmigen Wendungen, die immer wiederkehrende Ausrufe, die Ah! und Ach! und Oh!, die das Unsagbare aussprechen wollen. Es liegt etwas Rührendes in dieser unfreiwilligen Komik, ein gewisser Heroismus der Entsagung und doch wieder etwas von der Kühnheit eines Entdeckers neuer Welten, der, unbekümmert um das Gelächter der Menge, stolz und hoffnungsvoll seinem fernen Ziele zusteuert. Und dieses Ziel? Die Entschleierung der Menschenseele in ihren einfachsten Regungen, damit sich aus ihnen ganz von selbst das ganze Weltbild zusammensetze. Wozu große Gedanken? Wozu aufregende Ereignisse? Wozu eine kunstvoll verschlungene Handlung? Wozu eine peinliche Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit? Die kleinen und die kleinsten Gefühle, die einfachsten Seelenfetzchen thun dieselbe Wirkung. Man braucht sie nur,

so wie sie in zwei oder drei Menschen mit und neben-einander auftauchen und verschwinden, in stammelnden Worten festzuhalten und wie Perlen auf eine Schnur zu reihen, und man kann sich den ganzen Umweg, den die Dichtung und das Drama bis jetzt gemacht haben, in Zukunft ersparen. Aus Stimmung in Stimmung! heißt hier die Losung wie überall, aber man braucht keine Zwischenhändler mehr, um den Umtausch zu vermitteln, man setzt die Stimmung aus lauter Interjektionen zusammen, die, wie Noten, der unmittelbare Ausdruck der einfachsten Gefühle sind, oder aber man wirft kleine anschauliche Bilderchen hin, in denen oder hinter denen diese kleinen Gefühle lauern, und wischt sie wieder aus, um andere auf die Tafel zu malen, und so fort und fort, Ton auf Ton und Bildchen auf Bildchen, bis sich all die kleinen Seufzer zum großen Grauen zusammengeballt haben.

Maurice Maeterlinck will seinen Landsleuten E. T. A. Hoffmann, den genialen Gespensterschauer Deutschlands, übersetzen. Offenbar hat ihn der gewaltige Meister des Sinnlich-Übersinnlichen, dessen unheimliche Größe unsere wackeren Litteraturgeschichtschreiber bis heute noch nicht begriffen haben, zu seinen Fahrten in die Nacht des Dämonischen verlockt. Das Gruseln, die Angst

vor dem, was jenseits der Sinne sein soll — das seltsame Gefühl, eine Seele zu haben, die das einzige ist, was man sicher hat, und die man doch nicht mit Händen fassen kann — die noch seltsamere Entdeckung, daß man überall, wo Leben ist, auf solche Seelen stößt — und die dunkle Ahnung, daß vielleicht alles, auch das Tote und Starre, nur eine Grimasse dieser Seelen ist — dieser ganze Hokuspokus von Gefühlen, Bangnissen, Erwartungen und Träumen ist das Lieblingsthema des Genter Dichters wie des deutschen Geisterbeschwörers. Aber während Hoffmann die wirren Träume der wüst ausschweifenden Phantasie mit erstaunlicher Meisterschaft in greifbare Wirklichkeiten verwandelt, an die wir, so sehr wir uns gegen ihre Übersinnlichkeit sträuben, ihrer vollblütigen Sinnlichkeit halber glauben müssen, so läßt Maeterlinck die Alltäglichkeiten des wirklichen Lebens vor unseren Augen zu geheimen Offenbarungen des Unsichtbaren und Übersinnlichen werden. Er erweist sich hierin, wie der ihm geistesverwandte Amerikaner Edgar Poe, als echter Sohn des naturwissenschaftlichen Zeitalters, in dem wir leben, freilich als ein müdgewordener Wirklichkeitsanbeter, der sich nach dem verloren gegangenen Wunder zurücksehnt und es nun aus der Wirklichkeit selbst durch allerlei Deutungen wieder her-

vorzuzaubern sucht. So erscheint er dem, der ihn genau betrachtet, wie ein Kopf mit zwei Gesichtern, einem runzligen, alten, das längst verschollene Gebete zu lallen scheint, und einem jungen, begeisterten, das von neuentdeckten Ländern erzählt. Man darf weder das eine noch das andere vergessen, wenn man diesem seltsamen Menschen gerecht werden will. Man spürt auf Schritt und Tritt, daß Maeterlinck auf den Schultern der großen Naturalisten steht, aber man kann die neue Stimmungskunst, die er entdeckt hat, bewundern, ohne in dem müden, weltabgewandten Geiste, der ihn beseelt, etwas Anderes als die Erschöpfung einer dem Tode zuwankenden Kultur zu sehn. Die große Kunst der Zukunft, die sich trotzdem auf der Weltfreude und der trunkenen Sinnenlust aufbauen wird, hat mit diesen Sterbezuckungen der alten Welt nichts gemein; wohl aber wird sie als köstliches Erbgut zu dem Wirklichkeitszauber des Naturalismus den Stimmungszauber Maeterlincks mit hinüberretten in ihre Werke, in denen sich das Werden des neuen Jahrtausends spiegeln soll.

Wie bei Ibsen schon, wird auch bei Maeterlinck die ganze Natur ein Sinnbild der menschlichen Seele. Man hat deshalb Ibsen und Maeterlinck mit Recht direkte Nachkommen der deutschen Romantiker genannt.

Ich habe nichts dagegen, solange man dabei nicht vornehm die Achseln zuckt. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß es gerade die vielgeschmähte Romantik war, die mit ihren Ahnungen, Träumen, Gespenstern und Wundern, so plump und ungeschickt sie oft angebracht wurden, der Dichtung den Stimmungszauber wiedergab, den ihr der Klassizismus fast ganz abgestreift hatte. Man lebt nicht ungestraft Jahrzehntelang in Athen und Rom; man vergißt dabei, daß die, für die man dichtet, im nordischen Nebel wohnen, und daß dieser nordische Nebel ebensogut Wirklichkeit ist, wie der klare Himmel des Südens. Die Romantik hat bei all ihren mittelalterlichen Verirrungen und Versündigungen gegen den heiligen Geist des Jahrhunderts die deutsche Dichtung wieder an den Boden erinnert, auf dem sie gewachsen ist, und das wollen wir ihr nie vergessen. Maeterlinck ist echter Romantiker. Die Bühne wimmelt bei ihm von Tieren. Wie bei Tieck Löwen über das Theater trollen, so sieht man hier Raben flattern und hört Eulen schreien. Ja, sogar Springbrunnen beben und seufzen mit den unglücklichen Liebenden, die sich bei ihrem Geplätscher zusammenfinden. Die ganze Natur, bis in den kleinsten Grashalm hinein, ist nur begleitendes Orchester zu der wundersamen Melodie, die das Menschenherz

singt. Man höre nur das Gespräch der beiden Schloßwächter gleich in der ersten Szene von Prinzeß Maleine!

Stephano: Oh! Oh! Vanoy.

(Ein Komet erscheint über dem Schlosse.)

Vanoy: Was giebt's?

Stephano: Sieh! Nochmals der Komet aus voriger Nacht.

Vanoy: Er ist ungeheuer groß.

Stephano: Und sieht aus als speie er Blut auf's Schloß.

(Ein Sternregen scheint auf's Schloß zu fallen.)

Vanoy: Die Sterne fallen auf's Schloß! Sieh! Sieh! Sieh!

Stephano: Niemals hab' ich solchen Sternenregen gesehn. Man möchte sagen, der Himmel beweine dies Brautfest.

Doch solche Himmelsereignisse wurden seit je und je im Leben wie in der Dichtung, im Guten wie im Schlimmen gedeutet. Aber bei Maeterlinck giebt es keine Tapete an der Wand und keine Blume im Garten, keinen Ton und kein Geräusch im Zimmer oder draußen vor der Thüre, das uns nicht irgend etwas Geheimnisvolles offenbaren soll. Sogar Irrlichter müssen weissagende Geistertänze aufführen, und wie Maleine von

der Königin erdrosselt wird, reißt der Sturm das Fenster auf, so daß die Lilie, die davor steht, vom Sims auf den Boden stürzt.

Da der Dichter nur Stimmungen hervorzaubern will, verflüchtigt er die äußeren Ereignisse zu hastigen Andeutungen und kurzen Stoßseufzern. Von diesem Telegrammstil der äußeren Handlung mag uns folgende kleine Szene einen Begriff geben:

(Die im Hintergrund des Gartens hellerleuchteten Schloßfenster fliegen in Scherben.)

Vanoy: Oh!

Stephano: Was giebt's da?

Vanoy: Man schlägt die Fenster ein!

Stephano: Eine Feuersbrunst!

Vanoy: Man prügelt sich im Saal!

(Prinzeß Maleine mit aufgelöstem Haar eilt im Hintergrund des Gartens vorbei.)

Stephano: Die Prinzeß!

Vanoy: Wo läuft sie hin?

Stephano: Sie weint!

Vanoy: Man prügelt sich im Saal!

Stephano: Komm sehn!

Von wunderbarer Plastik ist aber dies abgehackte Gelall, wo es gilt, uns den einfachen Vorgang der gewöhnlichsten Sinnesempfindung zu veranschaulichen. Hier

wird auch der erbittertste Feind der Gespensterdichterei die Meisterschaft Maeterlincks anerkennen müssen. Denn hier empfindet es auch der verbissenste Wirklichkeitsanbeter als eine innere Bereicherung, wenn ihm durch die natürlichsten Laute, wie sie dem Erwachsenen wie dem Kinde vom Munde träufeln, die ganze Mechanik des Sehens und des Hörens in voller Thätigkeit vorgeführt wird. Ich denke dabei an psychologische Meisterstückchen, wie die Turmszene in „Prinzeß Maleine", wo die Amme und Maleine, die sich vor dem Kriegsgetümmel in den Turm geflüchtet haben, nach vieler Mühe durch eine Spalte, die durch einen gelockerten Stein frei geworden ist, die durch die Gräuel der Verwüstung völlig veränderte Landschaft betrachten.

Maleine: Siehst Du etwas durch den Spalt?

Amme: Ja! Ja! Nein! Ich sehe nur das Sonnenlicht!

Maleine: Ist's die Sonne?

Amme: Ja, ja! 's ist die Sonne! Seht nur! Es glänzt wie Silber und Perlen auf meinem Kleid! Und es ist warm wie Milch auf meinen Händen!

Maleine: Laß mich doch auch einmal hinschauen!

Amme: Seht Ihr was?

Maleine: Ich bin wie geblendet!

Amme: Es ist merkwürdig, daß wir gar keine Bäume sehen. Laß mich nochmals hinschauen!

Maleine: Wo ist mein Spiegel?

Amme: Jetzt seh' ich besser.

Maleine: Siehst Du Bäume?

Amme: Nein. Wir befinden uns wohl höher als die Bäume. Aber der Wind weht. Ich will doch versuchen, den Stein hinabzustoßen. Oh!

(Sie beben vor dem hereinflutenden Sonnenlicht zurück und verweilen einen Augenblick sprachlos im Hintergrund.)

Maleine: Sieh! Sieh hin! Mir ist so bang!

Amme: Schließt die Augen! Ich fürchte zu erblinden!

Maleine: Ich will doch selbst hinschauen.

Amme: Nun?

Maleine: O, 's ist ein Schmelzofen! Und ich habe nichts als rote Sonnenbilder vor den Augen!

Amme: Seht Ihr sonst nichts?

Maleine: Noch nicht. Doch! Doch! Der Himmel ist ganz blau. Und der Wald! O, der ganze Wald!

. . . . . .

Amme: Seht Ihr die Stadt?

Maleine: Nein.

Amme: Und das Schloß?

Maleine: Nein.

Amme: Dann liegt's wohl nach der anderen Seite.

Maleine: Aber ich sehe das Meer.

Amme: Ihr seht das Meer?

Maleine: Ja, ja! Das ist das Meer! Es ist grün!

Amme: Da müßt Ihr aber auch die Stadt sehn. Laßt mich hinschauen.

Maleine: Ich sehe den Leuchtturm!

Amme: Ihr seht den Leuchtturm?

Maleine: Ja, ich glaube, es ist der Leuchtturm . .

Amme: Dann müßtet Ihr doch die Stadt sehen.

Maleine: Ich sehe die Stadt nicht.

Amme: Ihr seht die Stadt nicht?

Maleine: Ich sehe die Stadt nicht.

Amme: Seht Ihr nicht die Warte?

Maleine: Nein.

Amme: Das ist erstaunlich.

Maleine: Ich sehe ein Schiff auf dem Meere!

Amme: Es segelt ein Schiff auf dem Meere?

Maleine: Mit weißen Segeln.

Amme: Wo ist's?

Maleine: O, der Seewind spielt mir im Haar. Aber ich sehe keine Häuser am Wege.

Amme: Was? Sprecht doch nicht so nach außen hin. Ich höre kein Wort.

Maleine: Es giebt keine Häuser mehr längs der Wege!

Amme: Es giebt keine Häuser mehr längs der Wege?

Maleine: Und keinen Kirchturm mehr auf dem Lande!

Amme: Es giebt keinen Kirchturm mehr auf dem Lande?

Maleine: Es giebt keine Mühle mehr auf der Wiese!

Amme: Es giebt keine Mühle mehr auf der Wiese?

Maleine: Ich erkenne nichts mehr wieder . . . .

Amme: Alles ist verbrannt! Alles ist verbrannt! Alles ist verbrannt!

Schon hier fallen jedem, der den Dialog liest, ohne die Betonung in ihren leisesten Schattierungen dazu zu denken, die scheinbar sinnlosen Wiederholungen derselben Worte auf. Wer sie sich laut vorsagt, muß unwillkürlich lachen; das Kindisch-Unbeholfene dieser Art Zwiegespräch dünkt uns, die wir die Kunst ernst

nehmen, ein gar zu wohlfeiler Kunstgriff zu sein. Aber dennoch kann niemand bestreiten, daß diesen wunderlichen Tautologien, die sich nur im Ton von einander unterscheiden, eine gewisse hypnotische Kraft innewohnt, die uns allerlei fremdartige Stimmungen aufzwingt. Freilich gehört eben hier zum Wort, das an und für sich gar nichts bedeutet, der Ton, der ihm erst seinen sinnlich-übersinnlichen Wert giebt. Nicht etwa, als ob diese gedankenlos nachgelallten Laute, gleichviel ob sie wie Frage oder wie Bestätigung klingen, etwa zudringlich und auffällig müßten herausgeschleudert werden. Nichts wäre verkehrter. Je schlichter und einfacher, je alltäglicher und nachlässiger sie geflüstert und geraunt, gerufen oder geschluchzt werden, um so gewaltiger ist ihre Wirkung. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß Maeterlinck dies Kinderlallen nicht etwa erfunden hat; nein, wir alle reden fortwährend, ohne es zu merken, in diesen Tautologien. Maeterlinck hat seine Redeweise so gut der Wirklichkeit abgelauscht wie Gerhart Hauptmann. Nur daß der Dichter der „Weber" dabei mit echt deutscher Gründlichkeit ans Werk ging und alle Absonderlichkeiten und Unebenheiten des sprechenden Menschen, mochten sie nun das Gedankenleben oder das Gefühlsgewoge oder die Mechanik der Sprache betreffen,

in seinem Dialog gleichsam systematisch wiederspiegeln wollte, während Maeterlinck von alledem, wenn ich so sagen darf, eine einzige Unart herausgriff, um mit ihr Stimmungen zu zaubern. Daher kann man bei ihm oft ganze Seiten lesen, ohne auf einen einzigen Gedanken zu stoßen. Und doch ergreift und erschüttert das gedankenlose Gestammel wie eine zarte, blos mit dem inneren Ohre gehörte Musik. Ja, wir sind oft schon nahe daran, in jenen Gefühlsnebel hinüberzudämmern, wo alles Denken und alle Anschauung aufhört; da plötzlich wird aus dem Musiker wieder ein Dichter und er schüttet Bilder über uns herab — so zart in den Farben und so keusch in der Empfindung, daß wir zusammenschauern vor stummem Entzücken. So wenn Ugliane bei der Toilette zu Maleine sagt: „Aber halte doch den Spiegel nicht so tief! Ich sehe drin ja alle Trauerweiden des Gartens; sie sehen aus, als weinten sie auf dem Gesicht." Das ist anschaulich bis zur Hellseherei und doch auch nichts weiter, als ein musikalisches Stimmungsmittel.

Die Nacht ist Niemandes Freund, lautet ein altes Sprichwort. Und eine geheime Scheu vor der Finsternis hat sich in unserem Gefühl bis in die Tage des

elektrischen Lichtes erhalten. Wir glauben an keine Gespenster mehr und schauern doch unwillkürlich zusammen, wenn sich etwas im Dunkel neben uns zu regen scheint. Der Selbsterhaltungstrieb macht uns vorsichtig und mißtrauisch, sobald uns das Auge, dieser sicherste Führer durch die Wirrnisse des Lebens, im Stiche läßt. Daher sind unsere übrigen Sinne im Dunkeln um so mehr auf der Lauer, um uns vor einem etwaigen Feinde zu warnen. Wir sind nervöser, schreckbarer und feinhöriger, sobald sich die Sonne zur Ruhe gelegt hat. Aber wir sind ästhetisch genug, auch in den geheimen Angstgefühlen, die sich unser im Dunkeln bemächtigen, einen seltsam wohligen Reiz zu finden, der mit dem Tragischen eine flüchtige Verwandtschaft hat. Wir lieben das Gruseln, und weil die Dichter das wissen, haben sie uns seit jeher mit Gespenstergeschichten unterhalten. Aber seit E. T. A. Hoffmann hat keiner mehr unter uns gelebt, der es so meisterlich verstanden hätte, uns Gruseln zu machen, wie Maurice Maeterlinck. Ich erinnere hier nur an den fieberhaften Monolog, den die todkranke Maleine kurz vor ihrer Erdrosselung durch die Königin, auf ihr Bett hingestreckt, im Dunkeln wimmert. Lauter Alltäglichkeiten, die an und für sich gar nichts bedeuten, werden hier zu ebensoviel Boten

des Grauens und der Todesangst. Da ist der schwarze Hund neben dem Bett — als treuer Wächter. Da kommt das Gewitter. Der Hund verkriecht sich. Der Wind bewegt die Vorhänge des Bettes. Das Crucifix an der Wand scheint zu schwanken. Die Kleider auf dem Stuhle rauschen im Winde. Die Möbel krachen. Maleines Schatten bewegt sich an der Wand. Vor dem Fenster liegt der Kirchhof. Und damit der Zuschauer von jetzt ab immer mehr von solchen Nachtphantasien umsponnen werde, folgt nun die furchtbare Mordscene mit der fallenden Lilie, der Erscheinung des Irrsinnigen und der Kinderstimme Allans, dann der scharrende Hund vor der Thüre, dann die gräßliche Gewitternacht vor dem Schloß, das Zähneklappern des schuldbewußten Königs vor der Capelle, die Gobelins mit dem bethlehemitischen Kindermord und dem jüngsten Gericht u. s. w., u. s. w.

Auch hierbei dienen dem Dichter die Interjektion und die Tautologie vielfach als Stimmungsmittel. Man lese zum Beispiel folgendes Gespräch zwischen König, Königin, Hjalmar, dem kleinen Allan und der vergifteten Maleine!

König: Ich sagte, Maleine thäte besser, wo anders hinzugehn.

Hjalmar: Ich habe es auch schon gesagt.

Anna (die Mörderin): Wohin sollte sie gehn?

König: Weiß nicht.

Anna: Nein, nein; es ist besser, sie bleibt hier. Sie wird sich an die Sumpfluft gewöhnen. Mein Gott, auch ich bin krank gewesen. Wo würde man sie wohl besser pflegen als hier? Ist es drum nicht besser, daß sie hier bleibt?

König: Oh! Oh!

Anna: Wie?

König: Ja, ja!

Anna: Ah! Sieh da, Allan. Warum starrst du uns nur so an? Küsse mich und geh Ball spielen.

Allan: Ist Maleine kra=ank?

Anna: Ja, ein wenig.

Allan: Sehr, sehr kra=ank?

Anna: Nein.

Allan: Kann nicht me=ehr mit mir spie=ielen?

Anna: Ja, ja, sie wird noch mit dir spielen. Gelt, Maleine?

Allan: Oh! Die Mü=ühle steht still!

Anna: Wie?

Allan: Die Mü=ühle steht still!

Anna: Welche Mühle?

Allan: Da=a. Die schwarze Mü=ühle!

Anna: Nun freilich, der Müller ist zu Bett gegangen.

Allan: Ist er kra=ank? 2c. 2c.

Hier vereinigt sich das neugierige Fragen des kleinen Jungen mit dem Bilde von der stehenden Mühle, dem schwarzen Mantel, den Maleine um hat, der Cypresse, die dem alten, von Gewissensbissen zernagten Könige zu winken scheint, und dem dreimal wiederholten geisterhaften Pochen, um die bange Ahnung kommenden Unheils bis zur Atembeklemmung zu steigern. Freilich nur, wenn man sich diesen schauerlichen Marionettenscherz mit geschlossenen Augen und offenen Ohren, ganz in sich selbst versunken, vorflüstert.

Am besten aber kann man in einer gut inszenierten Vorstellung des „Ungebetenen Gastes" (L'intruse) das Gruseln lernen. Nur darf man dabei nicht rechts oder links auf die Nachbarn und ihre Gesichter blicken, sondern muß starr und unbeweglich die Bühne im Auge behalten und für nichts Ohren haben, als was von dort herabtönt. Das Grauen vor dem nahenden Tode — wir schauen es, ja wir greifen es mit Händen, wenn wir dieser nächtlich versammelten Familie zuhören, die vor dem Zimmer der erkrankten jungen Mutter die

ältere Schwester des Vaters erwartet. Alles ist beruhigt. Nur der blinde Großvater ahnt, daß es mit der Kranken schlimmer gehe. „Ich sehe nicht so, wie ihr seht," sagt der Greis. „Deßwegen müssen Sie sich an uns halten, die wir sehen" erwidert der Vater — ein grausame Ironie des Dichters, der den blinden Alten allein das Nahen des unsichtbaren Gastes spüren läßt. Der Großvater fragt, warum man ihn heute nicht zur Tochter gelassen hat. Der Onkel sagt, das neugeborne Kind habe noch nicht ein einziges Mal geschrieen. Der Großvater meint, es sei vielleicht taub. Man spricht von der Ehe zwischen Blutsverwandten und von der Schwester, die heute Abend noch kommen wollte. Die Nachtigallen im Garten, die noch eben gesungen, verstummen plötzlich. Die Schwäne im Teiche zittern und flüchten sich auf die andere Seite, als ginge jemand durch den Garten. Die Glasthüre an der Veranda läßt sich nicht mehr schließen. Der Schreiner muß morgen kommen, sie herzurichten. Man hört im Garten Sensendengeln. Es ist der Gärtner, der in der Nacht zum Sonntag Gras mäht. Die Lampe brennt düster. Der Großvater, der eingenickt ist, fährt mit einem Mal empor und behauptet, es sei jemand an der Glasthüre. Man hört ein Geräusch, wie wenn jemand ins Haus

tritt. Die herbeigeklingelte Magd stapft die Treppe herauf wie zwei. Man hört sie vor der Thüre schnaufen. Die Thür steht offen, und doch weiß die Magd, daß sie sie eben zugemacht hat. Der Vater, der sie schließen will, hat das Gefühl, als ob jemand dagegen drücke, wiewohl die Magd drei Schritte entfernt steht. Der Großvater meint, das Licht verlösche. Er behauptet, die Magd, die längst wieder fort ist, sei hereingekommen und habe sich an den Tisch gesetzt. Ängstlich fragt er, warum man ihn über den Zustand der Kranken täusche; er fühle, daß etwas vorgehe; die Stimmen der Antwortenden seien ganz verändert. Er fragt jeden einzelnen am Tisch, ob er noch da sei. Er behauptet, daß außer der Familie noch jemand am Tische sitze. Er läßt sich von den Kindern die Hände geben und meint, sie zittern. Er möchte seine Tochter sehn. Er fragt, warum niemand mit ihm spreche. Die Lampe flackert und verlischt, weil kein Öl mehr da ist. Die Uhr tickt so laut. Man öffnet das Fenster. Im Garten ist alles still. Auf der Terrasse rascheln fallende Blätter. Es schlägt zwölf Uhr. Beim letzten Schlag ist es, als ob jemand am Tische aufstehe. Plötzlich schreit das Kind hinter der Scene. Alle springen auf. Die Diakonissin erscheint, das Kreuz schlagend, in der Thür

des Krankenzimmers und deutet stumm an, daß die Kranke gestorben sei.

Man mag Maeterlinck bespötteln und bewitzeln, so viel man will — und wer wollte leugnen, daß das Kindliche und — Kindische dieser Poesie geradezu den Parodisten herausfordert? —: er ist und bleibt eine so charakteristische Erscheinung inmitten der künstlerischen Gährung unserer Tage, daß der Freund der neuen Schönheit, die wir alle suchen, nicht achtlos an ihm vorübergehn darf. Gewiß, er ist ein Dekadent, der vom Leben und von der Natur fortläuft, um sich in Gefühle und Stimmungen einzuwiegen, er ist ein echt bürgerlicher Dichter, der sich aus dem großen Weltkampfe der Zeit ins Mittelalter flüchtet, um statt mit Menschen mit romantischen Marionetten zu spielen; er ist ein reumütiger verlorener Sohn der alten Kirche, der wieder im Glockenklang und Weihrauchduft und in brünstigen Gebeten seine Erlösung sucht. Aber trotz alledem — oder soll ich lieber sagen: eben darum? — hat er der Dichtung ganz neue, bisher unentdeckte Länder erobert und in seinen lallenden Seelen das Gefühl, das in jeder Empfindung zittert, nackt und blos auf die Bühne gestellt. Unter denen, die auf der Wallfahrt nach der

neuen großen Kunst als Feuersäule — oder war es nur ein Irrlicht? — vorangeleuchtet haben, wird man auch den kindlich-kindischen Genter nennen — auch dann noch, wenn niemand mehr seine Puppengespräche lesen wird.

Träume und Märchen.

Als mitten in den Tagen, da alles gespannt auf den „Florian Geyer“ wartete, statt des fränkischen Ritters „Hanneles Himmelfahrt“ erschien, erging es vielen Fremden Gerhart Hauptmanns wie hundert Jahre zuvor Goethes Jugendgespielen, die da meinten, er werde aus Italien wieder etwas Berlichingisches mitbringen, und nun gar nicht wußten, was sie zu seiner „Iphigenie“ sagen sollten. Die einen, verbissene Fanatiker des Atheismus — es giebt nämlich auch solche wunderliche Käuze — spöttelten über die religiösen Traumbilder und höhnten den Dichter, daß er plötzlich fromm geworden sei; andere, die blinden Schwarmgeister des Naturalismus, die nicht so täppisch-plump Hanneles rührenden Kinderglauben mit des Dichters persönlicher Weltanschauung verwechselten, stießen sich doch an dem Wohllaut und der Farbenpracht der Engellieder und der Heilandsreden, für die sie in der Wirk-

lichkeit umsonst nach Vorbildern suchten; wieder andere — und es waren das Leute, die tiefer über die naturalistische Kunst nachgedacht hatten — suchten alles, was jene als unwirklich und unnatürlich tadelten, mit der Wirklichkeit der Fieberphantasien zu verteidigen; und nur wenige, ganz wenige Auserwählte ahnten, daß hier der Dichter an seiner Lebenswende stehe, an der sich ihm, dessen Auge bis dahin trunken an der farbigen Oberfläche der Dinge gehaftet hatte, mit einem Male die an neuen Wundern so reichen Hintergründe und Hinterwelten des Lebens aufthaten.

Auf den ersten Blick scheint es allerdings, als sei „Hanneles Traum" nichts weiter als eine ergreifende Elendsdichtung im streng naturalistischen Stile. Das halbzerfallene Armenhaus eines schlesischen Gebirgsdorfes mit seinen zerlumpten und verkommenen Bewohnern, die sich um das bißchen Erbettelte, das sie mit nach Hause bringen, zanken und prellen, bildet den stimmungsvollen düsteren Hintergrund der rührenden Kindertragödie. Und Hannele selbst, dies von aller Welt verlassene Kind, das, zum Betteln ausgeschickt, aus Furcht vor dem halbverrierten Vater in eisiger Winternacht in den Dorfteich springt, um zu seinem lieben Herrn Jesus zu kommen, der rohe Vater, ein arbeitsscheuer Säufer, der durch

Drohungen und Mißhandlungen sein eigen Fleisch und Blut in den Tod treibt, der wackere Waldarbeiter Seidel, der das erstarrte Kind unter dem Eise hervorzieht, der menschenfreundliche Lehrer, der es sorgsam ins Armenhaus trägt und mit milden Worten beruhigt und tröstet, der Amtsvorsteher, der Arzt und die Diakonissin — ist das nicht alles Armeleutmalerei, wie wir sie von den Pariser und Münchner Freilichtlern und Impressionisten her gewohnt sind, — sozusagen ein dramatisierter Uhde oder Liebermann? Zugleich ist, wie es die naturalistische Augenblicksdichtung verlangt, wieder alles äußere Geschehn, Hanneles Mißhandlung durch den Vater, ihr Sprung in den Teich, ihre Rettung durch Seidel, hinter die Szene verlegt, damit der Dichter für das seelische Spiegelbild dieses Elendes Raum und Zeit habe. Dieses seelische Spiegelbild ist diesmal aber der Fiebertraum eines sterbenden Kindes. Was ist also natürlicher, als daß sich in der erhitzten Phantasie der von Frost und Glut geschüttelten Kleinen die schreckenden und tröstenden Erinnerungen an das eben Geschehene mit der Sehnsucht nach dem verstorbenen Mütterchen und allerlei kindlichen Vorstellungen vom Himmel, vom Herrn Jesus und von den Engeln auf's innigste verschmelzen?

Und so huscht denn vor unsern Augen ein Traum-

bild nach dem andern vorüber. Der böse, betrunkene Vater tritt an Hanneles Bett, jagt sie mit wüsten Scheltworten vom Lager auf und befiehlt ihr unter wilden Drohungen, im Ofen Feuer anzumachen. Die verhärmte Mutter kommt, erzählt ihr, wie gut sie's im Himmel habe und schenkt ihr einen Himmelsschlüssel. Engel erscheinen, singen und bringen ihr den ersten Gruß des ewigen Frühlings. Der schwarze Todesengel naht. Die Diakonissin hat auf einmal weiße Kleider an und gleicht der verstorbenen Mutter. Der Dorfschneider tänzelt zur Thüre herein, um dem Grafentöchterlein (hier werden auf einmal allerlei Märchenbilder lebendig) prächtige Hochzeitkleider anzuprobieren, und wie er sie von Kopf zu Fuß neu angezogen hat, hüpft er possierlich wieder von dannen. Hannele aber läßt sich in ihrer Pracht von der Diakonissin-Mutter auf's Bett legen und sieht zitternd dem ans Bett tretenden Todesengel entgegen. Endlich ist sie tot. Da kommt, an der Spitze der Schulkinder, der freundliche Lehrer Gottwald mit einem großen Glockenblumenstrauß, ganz schwarz gekleidet und im Cylinder, und redet mit der Diakonissin über das tote Hannele. Er sagt, welche Lieder sie am Grabe singen würden, und befiehlt den Schulkindern, die das arme Mädchen so oft Lumpen-

prinzeß gescholten haben, das brave Hannele, das jetzt eine wirkliche Prinzeß sei, um Verzeihung zu bitten. Sie thun es und der liebe Herr Lehrer weint bitterlich. Bald versammeln sich auch die Dorfweiber zum Leichenbegängnis. Sie berichten, der Pfarrer wolle sie nicht begraben, weil sie eine Sünde wider den heiligen Geist begangen hätte. Allein im selben Augenblicke kommen die Armenhäusler und erzählen von einem Engel, der durch das Dorf gegangen sei, und nennen das Hannele eine Heilige. Und siehe da! Vier weißgekleidete Jünglinge bringen einen gläsernen Sarg und legen das tote Hannele hinein. Die Umstehenden sprechen von Hanneles Vater; alle sind einig darin, daß er ihr Mörder sei. Wie sie noch von ihm reden, taumelt der Betrunkene selber schimpfend daher und will alle fortjagen. Da erscheint, mit einem abgetragenen Havelock und einem Schlapphut angethan und mit Sandalen an den Füßen, ein seltsamer fremder Mann, dessen Gesicht die Züge des guten Lehrers Gottwald trägt. Er bittet den betrunkenen Mattern um Trank und Speise und bietet sich ihm, als er ihn Landstreicher schilt, als Arzt an. Allein Mattern will ihn prügeln und hinauswerfen. Da erinnert ihn der Fremde an sein krankes Kind zu Hause und sagt mit eindringlichem Ernst, er komme vom Vater,

der nach seinem Kinde frage. Nun sieht Mattern mit einem Mal das tote Hannele. Er fragt unwirsch, woher sie die schönen Kleider habe, und zittert dabei. Der Fremde fragt ihn feierlich auf das Gewissen, ob er sich angesichts dieses Kindes nichts vorzuwerfen habe. Mattern verschwört sich. Es donnert. In Hanneles Händen erglüht mit einem Male die Himmelschlüsselblume in wunderbarem Leuchten. Der erschrockene Vater stürzt fort, um sich aufzuhängen. Nun tritt der Fremde an den Sarg und weckt das tote Hannele. Er wirft den alten Mantel ab und steht in prächtigem, weiß-goldenem Kleide vor ihr. Er fragt sie freundlich, ob sie ihn kenne. Sie sinkt ihm zu Füßen und nennt ihn „Du!" und „Heilig!" Er reinigt sie vom Staub und von der Qual der Welt und erzählt ihr von der ewigen Stadt. Auf seinen Wink erscheint eine Engelschar, um das arme Hannele ins Himmelreich zu tragen.

So der Traum, dessen wirre Bilder auf dem düsteren Hintergrunde des Armenhauses seltsam ineinanderschwimmen, bis wir, plötzlich wieder aus himmlischer Seligkeit in die grausame Erdenwirklichkeit versetzt, nichts als die kahle Stätte des Elends und Hanneles ärmliches Bett vor uns schauen, über das gebeugt der Arzt der Diakonissin das vielsagende Wörtchen

„tot!“ zuflüstert. Aber was ist an dem allem unnatürlich oder unwirklich? Etwa der fromme Kinderglaube der kleinen Dulderin, die sich aus der schlimmen Welt vom bösen Vater weg zum lieben Heiland hinübersehnt? Oder die Traumbilder, die die fiebernde Phantasie aus den großen Schrecknissen und den kleinen Freuden der letzten Lebensaugenblicke und aus allerlei Märchenerinnerungen und frommen Erzählungen vom Herrn Jesus und den Engeln, aus Bibelsprüchen und Liederversen zusammenspinnt? Nein, wenn irgendwo, so hat sich gerade hier Gerhart Hauptmanns vielgerühmter Wirklichkeitssinn glänzend bewährt. Denn mit bewunderungswürdiger Kunst führt er uns erst all die kleinen Alltäglichkeiten und Zufälligkeiten vor Augen, deren sinnlichen Stoff das kindliche Gehirn nachher in seinen Fieberphantasien verarbeitet. So läßt er nach dem verzweifelten Sprung ins Wasser, im Armenhause, unter der Pflege mitleidiger Menschen, das frostgeschüttelte Hannele, bevor es in seine Fieberträume verfällt, zweimal kurz nacheinander erwachen und seine Umgebung erstaunt betrachten. Das erste Mal, als die diebische Hedwig, von dem Liedrian Hanke verfolgt, in die Stube stürzt, schreckt es empor, weil es glaubt, der böse Vater komme, und erblickt statt dessen den

freundlichen Lehrer, der sich sorgend um sie müht, den wackeren Arbeiter Seidel und die verdutzten Armenhäusler. Das zweite Mal, als es eben von der Mutter geträumt hat, erblickt es beim Erwachen die Diakonissin, den Doktor und Seidel an seinem Bettchen. Der Doktor, von dem die Kleine weiß, daß er sie gesund machen will, giebt jetzt ihren Gedanken die Richtung an. Sie will ja nicht gesund werden; sie will zum Herrn Jesus in den Himmel, und ihre einzige Sorge ist die quälende Frage, ob es — hier taucht eine Erinnerung aus dem Religionsunterricht auf — Sünden giebt, die nicht verziehen werden. Und wieder glaubt sie draußen des Vaters Stimme zu hören; ja, sie sieht ihn leibhaftig dort an der Thüre stehn, bis ihr die Schwester Martha zeigt, daß sie den Mantel und Hut eines Armenhäuslers für den Vater gehalten hat. Aber ist es nun nicht ganz selbstverständlich, daß Hannele jetzt, da Schwester Martha einen Augenblick das Zimmer verläßt, wirklich den Vater als Peiniger vor sich sieht?

So findet denn die zurückkehrende Schwester das arme Kind vor dem Ofen am Boden hingestreckt. Das Fieber hat sich gesteigert. Hannele bittet, Jesus möge sie holen; sie beruft sich auf den Herrn Lehrer, der es

ihr versprochen habe. Schon jetzt verschwimmt in ihren Reden die Gestalt des geliebten Lehrers, von dem sie stammelt, daß sie mit ihm Hochzeit machen werde, mit der milden Erscheinung des tröstenden Heilandes. Sie hört Jesus rufen, sie nennt die Diakonissin, die so gut mit ihr ist, Mutterchen und bittet sie, ihr „Schlaf, Kindchen, schlaf!“ zu singen. Ist es da ein Wunder, daß sie jetzt im Traum ihre Mutter vom Himmel herniedersteigen sieht und die Engel singen hört?

Im ersten Teile der Dichtung, so wie ich ihn hier eben skizziert habe, ist es das arme, fiebernde Kind im Armenhause selbst, an das sich unser Auge und Ohr festklammert. Wir sehen, wie es zittert und bebt, wir hören wie seine Zähnchen aufeinanderschlagen, wir beobachten, wie sich wackere, menschenfreundliche Leute der verlassenen Kleinen annehmen, und wir lauschen den verworrenen Reden der Fiebernden. Nur dreimal wird diese nüchterne Wirklichkeit von Traumbildern belebt: — wie plötzlich der trunkene Vater im Zimmer steht, dann, wie sich Hanneles Mutter auf des Kindes Bette setzt, und endlich, wie die Engel kommen, um Hannele den Gruß aus der ewigen Stadt zu bringen. Aber seltsam! Während die erste Erscheinung so schnell vorüberhuscht, daß wir sie gleichsam nur wie ein er-

länterndes Lichtbild zu Hanneles Fiebergestammel empfinden, werden wir beim Kommen der Mutter schon so ganz von der Traumphantasie umsponnen, daß wir beim Gesang der Engel gar nicht mehr merken, daß wir ja nicht mehr die Zuschauer der Hannele-Tragödie, sondern Hannele selber sind. Unser Standpunkt hat sich, ohne daß wir uns dessen recht bewußt geworden wären, vollständig verkehrt. Während wir noch eben das Armenhaus und seine Bewohner, das Hannele und seinen Fiebertraum von außen, als etwas von uns geschiedenes, abgesondertes, fremdes betrachteten, sehen, hören und fühlen wir jetzt auf einmal aus Hanneles fiebernder Seele heraus. Aus Traumbetrachtern sind wir selber Träumer geworden — aber so echte Träumer, daß wir wissen, daß wir nicht das Hannele sind (denn wir sehen ja dort auf der Bühne das Hannele vor uns), und dennoch alles sehen und hören und fühlen, was das Hannele im Traume sieht und hört und fühlt. Und in dieses Träumen hat uns der Dichter aus unserer wachen Objektivität so ganz unmerklich hinübergedusselt, ohne daß wir im Stande waren, unser waches und unser Traum-Ich auseinanderzuhalten. Ich glaube, diese einfache Thatsache, die jeder bei einer guten Hannele-Aufführung an sich er-

leben kann, ist der schönste Beweis für die innere Wahrheit der Hauptmannschen Dichtung, und diese meisterhafte Traumpsychologie verdanken wir ohne Zweifel ebenfalls den neuen Augen, die den lebendigen Augenblick des Seelenlebens zu packen und in Bild und Wort festzuhalten verstehn.

Nachdem uns der Dichter im ersten Teile so ans Träumen gewöhnt hat, läßt er im zweiten die Wirklichkeit ganz im Traume untergehn. Nur wie ein Rahmen legen sich die erste und die letzte Szene — das wache Hannele, das der Diakonissin die schöne Blume der Mutter zeigen will, und das tote Hannele, über das sich Doktor und Diakonissin herabbeugen — um das liebliche Kindermärchen von Hanneles Himmelfahrt, das die erhitzte Phantasie in bunten, wechselnden Bildern der sterbenden Kleinen vorgaukelt. Nicht das sterbende Hannele selbst ist es jetzt, an dem unsere Blicke hangen, sondern Hanneles liebliche Traumgespinste. Nicht die düstere Wirklichkeit des Armenhauses ist es fürder, die unser Auge fesselt, sondern die strahlenden Phantasiegestalten, die den kahlen Raum beleben und verklären. Und keine stotternden und stammelnden Fieberreden sind es mehr, an denen sich unser Ohr entzückt, sondern wohllautende Engels-

gesänge und bilderreiche Trostlieder von der ewigen Stadt.

Darf man das noch mit gutem Gewissen Naturalismus oder Wirklichkeitsdichtung nennen? Nein. Nicht etwa, weil die blumenreiche Bibelsprache der vom Himmel herniedersteigenden Mutter oder die entzückenden Lieder der Engel, die dem armen Hannele ein erstes Grüßen aus der ewigen Heimat bringen, oder die tröstlichen Worte des Heilandes von der wunderschönen Stadt der Seligkeit nicht dem Empfinden des träumenden Kindes entsprächen. Im Gegenteil. Die innere Wahrheit dieser Lieder ist es ja gerade, die auch so manchen naturalistischen Schwarmgeist überrumpelt hat. Wer je in seinem Leben dergleichen geträumt hat, der weiß auch, daß ihm das, was er da Himmlisches zu sehn und zu hören wähnte, so wunderschön, so über alle Maßen herrlich dünkte, daß ihm die schönste Wirklichkeit daneben schal und grämlich vorkam. Wollte der Dichter also das von Hannele im Traum gehörte dramatisch verwirklichen, so mußte er für die kindlichen Gedanken die schönsten Verse und die entzückendsten Bilder wählen, damit der Hörer die ganze Traumseligkeit des Kindes mitfühlen könne. Es wäre also nichts verkehrter, als etwa im Namen der Wahrheit

an Stelle dieser Engelsgesänge und Heilandsreden läppische Kinderreime und fade Fibelverse zu fordern. Nein, wenn ich behaupte, daß wir im „Hannele“ trotz Armenhaus und schlesischem Bauerndialekt nicht mehr von Naturalismus sprechen dürfen, so meine ich nicht solche Lappalien, an denen sich nur ganz unkünstlerische Kleinigkeitskrämer reiben können, sondern die ganze künstlerische Auffassung des Weltbildes. Bisher hatte Hauptmann streng an dem Grundsatze festgehalten, daß der Dramatiker das Innenleben des Menschen nur soweit darstellen dürfe, als es sich auch in der Wirklichkeit in seinen Worten und Gebärden offenbare. Der Mensch wurde also lediglich von Außen belauert; der Augenblicksdichter suchte gleichsam dem Sichewigwandelnden die bedeutsamsten und inhaltreichsten Augenblicke der Selbstoffenbarung abzugewinnen, aber er vermied es auf das peinlichste, zu dem, was der lebende Mensch sagte und that, einen seelischen Kommentar zu schreiben. Ganz anders im „Hannele“. Ich habe oben bereits angedeutet, wie meisterlich es der Dichter verstanden hat, ganz unmerklich den Standpunkt des Zuschauers völlig zu verrücken. Aber das konnte er nur, wenn er selbst seinen Standpunkt wechselte und nicht mehr aus sich heraus, sondern, wenn ich so sagen

darf, aus Hannkles Seele herausdichtete. War es noch im ersten Teile der Dichter, der sich abwechselnd in die Armenhäusler, in das arme Hannele, in den Lehrer, in die Diakonissin 2c. verwandelte, um aus ihrem Ich heraus zu reden und zu fühlen, so ist es jetzt nur noch das Hannele, das bald als Vater, bald als Mutter, bald als Herr Jesus zu uns redet. Wir haben also, kurz gesprochen, eine zwiefache Ichwerdung des Dichters vor uns. Erst zerspaltet er sich in die verschiedenen Personen des Armenhäuslerdramas, unter denen auch das fieberkranke Hannele ist. Und dann zerspaltet sich wieder dieses fieberkranke Hannele in die von ihm geträumten Gestalten. So wird der Traum zum Drama im Drama. Neben die Wirklichkeit des äußeren Weltbildes tritt die Wirklichkeit des Traumes, aber so, daß sich beide Wirklichkeiten in einander schieben und in wundersamer Weise verschmelzen. Die Welt wird jetzt gleichsam von außen und von innen zugleich betrachtet. Wir sehen die äußere Erscheinung des Menschen und seine Gedanken leibhaftig nebeneinander, und wir hören seine Worte und seine geheimsten Gefühle beide gleich deutlich. Neben die Körperlichkeit des Sichtbaren tritt eine Körperlichkeit des Unsichtbaren, und alles, auch das Denken, das Wünschen und das Sehnen der Seele ist Gestalt und Klang geworden.

Aber ist das alles nicht gerade das, was den Traum von der Wirklichkeit unterscheidet? Ist dieses doppelte Bewußtsein, das die Menschen und die Dinge von außen betrachtet, während es selber in den Menschen und den Dingen drinnen steckt, nicht gerade die Wirklichkeit des Traumes? Und hat der, der diese Traum-Wirklichkeit künstlerisch bewältigte, nicht ein Meisterstück von Wirklichkeitsdichtung vollbracht? Ja, insofern die Wirklichkeit alles umfaßt, was sich als Ding in der Außenwelt oder als Gedanke und Gefühl in des Menschen Seele bewegt — also auch die flüchtigen Traumbilder und den, der sie träumend dichtet. Nein, insofern sich eben hier die äußere Wirklichkeit, die sich dem wahren Beobachter darstellt, mit der innern Wirklichkeit, wie sie der Träumer sieht und hört, fortwährend ineinanderschiebt. Aber gerade in diesem Ineinander von Traum und Wirklichkeit liegt der besondere Reiz der Hauptmannschen Dichtung. Doch wozu der unfruchtbare Wortstreit? Mochte die naturalistische Form in Stücke gehen: die innere Wahrheit und den packenden Wirklichkeitszauber all ihrer Gestalten, diese beiden neuentdeckten Schönheiten unserer Tage, verdankt die rührende Traumdichtung doch dem zauberkräftigen Jungbronnen, dem sie so gut wie alles, was man heute Kunst nennen

darf, entstiegen ist. Man höre nur die berückenden Reime, mit denen der Fremde dem verzückten Hannele die wunderschöne Stadt der Seligkeit schildert:

Die Seligkeit ist eine wunderschöne Stadt,
Wo Friede und Freude kein Ende mehr hat.
. . . . . .
Zwölf milchweiße Schwäne umkreisen sie weit
Und bauschen ihr klingendes Federkleid.
Kühn fahren sie hoch durch die blühende Luft
Durch erzklangdurchzitterten Himmelsduft.
Sie kreisen in feierlich ewigem Zug,
Ihre Schwingen ertönen wie Harfen im Flug.
Sie blicken auf Zion, auf Gärten und Meer,
Grüne Flöre ziehen sie hinter sich her.
Dort unten wandeln sie, Hand in Hand,
Die festlichen Menschen, durchs himmlische Land.
Das weite, weite Meer füllt rot roter Wein,
Sie tauchen mit strahlenden Leibern hinein.
Sie tauchen hinein in den Schaum und den Glanz
Der klare Purpur verschüttet sie ganz,
Und steigen sie jauchzend hervor aus der Flut,
So sind sie gewaschen durch Jesu Blut.

Hier ist jeder Ton so kindlich einfach, jedes Bild so aus der Anschauung eines noch nicht flügge gewordenen Menschleins herausgewachsen, daß uns diese Wirklichkeit gewordene Kindesphantasie anheimelt wie ein altes Kindermärchen. Und doch wie schön, wie entzückend schön ist jedes Wort! Welcher musikalische

Wohllaut flutet in diesen kindlichen Rythmen, deren Hebungen und Senkungen nicht nach einer strengen, fremden Regel, sondern allein nach des Dichters feinem Sprachgefühle tanzen! So schwelgt, um nur ein Beispiel zu erwähnen, die Überseligkeit der Empfindung auch in einem Überfluß nachzitternder, unbetonter Silben — so gleich zu Beginn:

‖ ˘ ‖ ˘
Die Seligkeit ist eine wunderschöne Stadt,

wo die vier Silben „wunderschöne“ unter einem einzigen Accent zusammengefaßt sind,

oder weiter unten:

‖ ˘ ‖ ˘
Das weite, weite Meer füllt rot roter Wein,

wo „weite, weite“ und „rot roter“ wieder mit ihrer Silbenfülle das Versmaß zu sprengen drohen.

* * *

Die Menschen in der Dichtung können träumen, weil sie unter gleichen Umständen auch in der Wirklichkeit träumen müßten. Der Dichter kann sie aber auch träumen lassen, weil sie uns im Traum von ihrer Seele etwas mehr offenbaren sollen, als sie es im Wachen zu thun pflegen. Im „Hannele“ hat Hauptmann, wie wir gesehn haben, beides vereinigt und den träumenden Menschen und seine Träume, die Wirklich-

keit und das Symbol, nebeneinander auf die Bühne gestellt. Wie mußte diese neue Art, die Wirklichkeit durch Träume zu deuten, unseren Symbolisten willkommen sein, die mit dem alten Ibsen um die Wette neuen Zeichen und Wundern nachjagten! In der That stoßen wir seit „Hannele" auf eine ganze Reihe von Traumdichtungen, denen man anmerkt, daß der Traum dem Dichter nur als Laterna magica dient, um allerlei Gespenster auf die Hinterwand der Bühne zu werfen. Freilich hexte und zauberte man nicht so kindlich unbefangen drauf los wie zur Zeit der Romantiker. Man war nicht umsonst durch die Schule des Naturalismus gegangen. Man mußte selbst der Willkür des Traumes ihre eigene Gesetzmäßigkeit lassen; man mußte Wirklichkeit und Traum in einen inneren Zusammenhang bringen; man mußte, wie es Hauptmann in „Hannele" gethan, auch im Drama den Traum aus der Wirklichkeit erklären und den Zuschauer die thatsächlichen Ursachen der scheinbar willkürlichen Phantasiebilder in den Alltäglichkeiten des Lebens schauen lassen. Machte das etwa besondere Schwierigkeiten? Nein. Ein Bild an der Wand oder in einem Buche, das die Menschen des Dramas aufmerksam betrachteten, genügte schon. Es that, sobald es verlangt wurde, dem Dichter

gerne den Dienst, seine Menschen bis in ihre Träume zu verfolgen. So haben sich, um nur dies eine merkwürdige Zusammentreffen zu erwähnen, zwei Dichter fast zu gleicher Zeit in Dürers prächtigen Holzschnitt „Ritter, Tod und Teufel" verbissen und aus ihm eine Traumkomödie gemacht. Beides sind unbedeutende Gelegenheitsdichtungen, aber während der dramatische Scherz, den J. L. Windholz aus dem litterarischen Zigeunerleben schöpfte, wenigstens den intimen Reiz des Erlebten hat, läßt uns Rudolf Lothars gleichnamige Plauderei völlig kalt. Bei Windholz ist der Held ein armer junger Schriftsteller, Namens Ritter, den der grausame Hauswirt mit samt seinem geliebten Mädchen auf die Straße setzen will, bei Lothar ein reiches Gigerl, Namens Georg, das auf einmal die Laune ankommt, an der sozialen Befreiung der Menschheit mitzuarbeiten. Dort wie hier erinnert also schon der Name symbolistisch an den Ritter Georg des Dürerschen Holzschnittes. Bei Windholz liegt das Bild neben andern in einem Dürerbuche, von dem sich der arme Teufel von Skribent auch in der höchsten Not nicht trennen will. Bei Lothar hängt es an der Wand eines eleganten Salons, in dem sich Georgs Freund Robert mit seiner reizenden Gemahlin Adele zu Tode langweilt.

Bei Windholz endlich spielt das ganze soziale Elend, in dem Ritter lebt, in den Traum hinüber: er sieht zuerst das Dürersche Bild und hört den Teufel und den Tod sich verabreden, wie sie ihn, den Ritter, durch kleinliche Not langsam mürbe machen wollen; dann mit einem Male verwandelt sich die Wiese in ein Redaktionszimmer, in dem Teufel und Tod als Redakteure sitzen. Ritter selbst soll zur Empfehlung einer faulen Geldanleihe eine Novelle schreiben, und seine geliebte Erica, die wegen einer Verkäuferinnenstelle kommt, wird vom Teufel liebenswürdig auf anderweitigen Verdienst verwiesen. Empört führt Ritter Erica von hinnen. Aber schon entrollt sich das dritte Bild: Am Quai sitzt der Teufel neben dem hungernden Ritter auf der Bank und prahlt mit den Errungenschaften der neuen Zeit, namentlich mit der Statistik, während hundert Schritte davon der Tod die verzweifelte Erica ins Wasser zu stoßen sucht. Ritter sieht es, schreit und erwacht. Und siehe da! Ein Brief mit fünfzehn Gulden Honorar ist da, und ein Freund kommt und meldet, daß Ritter eine Redakteurstelle hat.

Man sieht: der Schluß ist harmlos und wohlfeil genug. Aber der Traum hat wenigstens einige packende Momente. Ganz anders bei Lothar, wo weder der moderne Erlöser in Glacéhandschuhen noch sein Traum

uns auch nur für einige Augenblicke zu interessieren vermag. Die gelangweilte Adele, die es bei ihrem blasierten Manne nicht mehr aushalten kann, beschwört den thatendurstigen Georg, der sie heimlich liebt, sie mit sich nach Paris zu nehmen. Während sie sich zur Abreise ankleidet, hat er eine Vision: Sein Freund Robert kommt als Tod im Frack und Adele als Teufel. Beide halten ihm, wie das bei Lothar so üblich ist, in wortreichen, schwülstigen Phrasen längere Reden, durch die er von seiner Liebe so kuriert wird, daß er die angekleidete Adele stehen läßt und allein davon rennt, um die Menschheit zu retten. Ich begreife wahrhaftig nicht, wie es heute noch Kritiker giebt, die Rudolf Lothar, diesen vielschreibenden Grillparzer-Epigonen, dessen gestalt- und gehaltlose Rhetorik alle Anschauung in Worten ersäuft, den Modernen zuzählen. Etwa weil er Märchen und Träume dichtet und symbolistische Mätzchen liebt? Ich bin überzeugt: würde morgen der historische Roman wieder Mode, so könnten wir uns schon übermorgen an einigen Bänden sothaner Lotharscher Geschichtsklitterung erbauen.

* * *

Im Traum hatte die Sehnsucht nach der großen Kunst die ersten verzückten Laute gestammelt. Im

Märchen schüttete der Künstler, dem diese Sehnsucht Tag und Nacht keine Ruhe ließ, sein ganzes, übervolles Herz aus. Traum und Märchen sind ja aufs innigste verwandt. Oder was ist das Märchen anderes als ein seltsamer Traum, in dem uralte Menschheitserinnerungen an längst verstorbene Götter mit der großen Sehnsucht unserer Tage und den kleinen Erlebnissen und geheimen Wünschen unseres eigenen Ich wunderbar verschmelzen?

Als Gerhart Hauptmann seinen „Florian Geyer" vollendet hatte, glaubte er den höchsten Gipfel seines Schaffens erklommen zu haben. Das düstere Lied des sozialen Elends, das er bisher unten im Thale, mitten unter den Gedrückten und Geknechteten gesungen hatte, jetzt sollte es laut und klar von der stolzen Bergeswarte der Geschichte ins Land hinausklingen und in jeder fühlenden Menschenbrust den Widerhall des Mitleids und der empörten Gerechtigkeit wecken. Nie war er so voll trunkener Hoffnung und stolzer Zuversicht gewesen, als an jenem Abend, da seine große historische Augenblicksdichtung im „Deutschen Theater" in Szene ging. Aber siehe da! Der erwartete Triumph wurde zur Niederlage. Sein größtes Werk, an das er seine ganze Liebe und sein bestes Können verschwendet hatte, fiel durch, und ihm war es, als hätt' es ihn selber mit in

die Tiefe hinabgerissen. Was half ihm der tosende Beifall der Freunde? Wie kläglich däuchte ihn der wohlgemeinte Trost, daß der jähe Sturz lediglich das Werk böser, neidischer, feindlicher Gewalten gewesen sei! Er glaubte ja doch nicht daran. Denn sein eigenes künstlerisches Gewissen raunte ihm die bittere Wahrheit zu, daß auch ohne das Zuthun dieser Neider der Mißerfolg doch eingetreten wäre; denn ach! die Glocke, die er im Thal unten gegossen hatte, auf der freien Bergeshöhe klang sie nicht!

Aber war das nur der Fehler dieses neuen Werkes? Oder war es das Verhängnis seines ganzen Dichtens? Klebte seiner ganzen Kunst etwa zu viel Erdenstoff und Erdenschwere an, als daß sie sich zu den Höhen der Menschheit hätte erheben und in klarer, reiner Himmelsluft der ewigen Sonne entgegenjauchzen können? Wurde ihm die Wirklichkeit, die er angebetet hatte, mit einem Male zum Fluch? Wurde ihm das Elend, an dem sein schauendes Auge wie gebannt gehaftet hatte, zu einer furchtbaren Kette, die ihn immer und immer wieder niederzog? Mußte er diesem Fluch trotzen, diese Kette zerbrechen, wenn er empor zur Sonne fliegen wollte?

Aber konnte er das, ohne alles, was ihm bis dahin

hoch und heilig gegolten hatte, von sich zu werfen? Mußte er, wenn er der Elendsdichtung den Rücken wandte, nicht auch das Mitleid im eigenen Herzen ersticken? Mußte er, um aus dem Brot- und Hungerkampfe der Zeit emporzusteigen zu dem lachenden Zukunftsideal der Menschheit, nicht die letzten Reste des Christentums austilgen und Natur und Leben in reiner Ichfreude als brünstiger Liebhaber und stolzer Eroberer mit beiden Armen fest umfangen? Wie hatte doch Nietzsche-Zarathustra, der unbarmherzige Seher der kommenden Jahrtausende, gesprochen? Ich aber verkünde Euch den Übermenschen! Mußte er zuvor zum Übermenschen, zur „blonden Bestie" werden, um alles Elend unten im Thale zu vergessen?

Aber konnte er das? War er denn schon der Mensch mit dem andern Gewissen, von dem Nietzsche träumt? Nein und dreimal nein. Er war ein Kind seines Jahrhunderts, in dessen Herzen Mitleid und Gerechtigkeit ihre anklagende Stimme erhoben. Was half es ihm da, wenn er sie durch seine jauchzende Freude an der ewigen Schönheit der Dinge zu überschreien suchte? Ob er noch so stolz und unnahbar auf der schwindelnden Höhe seines Zukunftgedankens der Sonne zujubelte: aus der Tiefe klang mitten in sein Jauchzen

lauter und lauter die mahnende Glocke des im See begrabenen Gewissens und rief und schrie so mächtig aus dem Thal herauf, daß der Einsame oben hinunterstürzte zu den Seinen, zu ihnen, die sich drunten im Elende des Lebens mühten und absorgten.

Aber war das bloß das traurige Geschick des Übergangsmenschen von heute, dessen Gedanken, dessen Sehnsucht und Hoffen der fernen Zukunft gehören, während sein Gewissen mit tausend eisernen Hacken in längst untergegangenen Jahrhunderten verankert ist? Oder ist das nicht das alltägliche Loos des Künstlers, der sich kühn über Sitte und Gesetz und über alle moralischen Vorurteile seiner Zeit hinwegsetzt, um von der Natur selbst den Lorbeer zu erbeuten? Was gilt ihm Weib und Kind und Treu und Pflicht, wenn er sich selbst ausleben muß, um das Höchste in der Kunst zu vollbringen? Und doch! Und doch! Auch ihm schlägt die Stunde, wo die Glocke des Gewissens ihn wieder zurückruft — hinab aus den klaren Lüften seiner Ideale in die dumpfe Wirklichkeit des Lebens.

Gleicht also der Künstler nicht dem Sonnengott unserer Vorfahren, dem goldgelockten Balder, der in der Blüte seiner Jahre vom tückischen Pfeile des blinden Hödur niedergestreckt wird? Ist sein ganzes Leben

nicht ein kurzes Frühlingsmärchen, das immer wieder im Sommer, wenn die Sonne am höchsten steht, ein jähes Ende nimmt? Ja, fühlen wir nicht alle, daß wir just dann von hinnen gehn müssen, wenn wir zitternd nach der Krone des Lebens greifen? Ja, sterben wir Kinder des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, denen die große Sehnsucht nach der höheren Menschheit künftiger Tage im Herzen lebt, nicht alle gerade in dem Augenblick, da hinter den Höhn der erste Strahl der aufgehenden Sonne emporglimmt?

Ich habe diese irrlichternden Gedanken flüchtig hingeworfen — nicht etwa um im Anschluß daran nach Philologenweise Gerhart Hauptmanns „Versunkene Glocke" Vers für Vers schwerfällig zu erklären und zu erläutern, sondern um vor solchen Buchstabendeutungen des tiefsinnigen Märchens nachdrücklichst zu warnen. Doch wozu diese Warnung? Wer da weiß, was ein Märchen bedeutet, der hat sie nicht nötig. Und wer ein Märchen nicht nachfühlen kann, dem sollte man in seinem Unglück wenigstens den Philologentrost des Commentierens lassen. Freilich meint heutzutage gar mancher Poet, es gäbe nichts einfacheres, als ein dramatisches Märchen zu dichten. Und wenn man sich die Sache so leicht macht, wie der Däne Holger Drach-

mann und sein deutscher Nachtreter Ludwig Fulda, so muß man ihm Recht geben. Was ist das vielgerühmte „Es war einmal" oder, wie es auch betitelt wird, „der Prinz von Nordland" anderes als ein geschickt zusammengestelltes Potpourri altnordischer Märchenmelodien, gerade gut genug, den Zuschauer über einige langweilige Stunden hinwegzutäuschen? Immerhin gaben hier gewisse, immer wiederkehrende Akkorde und Leitmotive, in denen sich die altnordische Volksseele spiegelte, den flüchtigen Weisen einen tieferen Reiz und weckten in des Hörers Seele uralte längst vergessene Stammesgefühle und Volkserinnerungen. Das alles fiel aber weg, als der dänische Dichter den heimischen Boden verließ und nach dem Orient hinüberschweifte, um in „Tausend und einer Nacht" Harun al Raschid, dessen Geliebte Suleima und den lustigen Kaufmannssohn Osman auf die Bühne zu zerren. Es ist sehr bezeichnend für Ludwig Fuldas ganze Art zu dichten, daß ihn gerade dieses böse Beispiel einer Märchendichtung, der alle Naturempfindung, jeder mythologische Hintergrund und jeder nationale Charakter fehlt, zu seinen „Talisman" und „Sohn des Chalifen" verführte. Aber was schadete es? Je leichter die Ware, um so reißender der Absatz. Der König in Unterhosen und das dramatisierte Fibelverschen:

Was du nicht willst, daß man dir thu',
Das füg' auch keinem andern zu!

in dem allzu bescheidene Tageskritiker einen tiefen Gedanken bewunderten, spazierten über alle Bühnen Deutschlands und brachten dem gewandten Reimschmied viel klingenden Lohn und einen weitberühmten Namen ein. Als dann aber gar nach diesem orientalischen Hokuspokus Gerhart Hauptmann mit seinem deutschen Märchendrama nachgehinkt kam, wußten die Berliner Witzblätter, denen Fuldas Wesen und Dichten blutverwandt und ans Herz gewachsen war, nichts gescheiteres zu thun, als den großen Pfadfinder des neuen Dramas als neiderfüllten Konkurrenten des kleinen Frankfurters darzustellen.

Doch was half das kleinliche Gekläff? Die „Versunkene Glocke" brauchte keine Verteidiger und Lobredner. Als sie zum ersten Mal ertönte, da war es jedem, der sie hörte, als hätte der Dichter sie selbst gemeint, als er in seinem Märchen den Glockengießer die herrlichen Worte sprechen ließ:

„Und nun erklingt mein Wunderglockenspiel
In süßen, brünstig süßen Lockelauten,
Daß jede Brust erschluchzt vor wahrer Lust:
Es siegt ein Lied, verloren und vergessen,
Ein Heimatlied, ein Kinderliebeslied,

Aus Märchenbrunnentiefen aufgeschöpft,
Gekannt von jedem und doch unerhört,
Und wie es anhebt, heimlich, zehrend-bang,
Bald Nachtigallenschmerz, bald Taubenlachen —
Da bricht das Eis in jeder Menschenbrust,
Und Haß und Groll und Wut und Qual und Pein
Zerschmilzt in heißen, heißen, heißen Thränen."

Woher dieser bestrickende Zauber der Dichtung? Ganz einfach, weil das, was uns Hauptmann hier vorträumt, kein mühsam zusammengestohlener und pfiffig ausgeklügelter Wunder- und Zauberhokuspokus ist, sondern ein wirkliches Märchen, aus Frühlingssonnenschein und Walddust geboren, durchzittert von uralten Volkssagen und erfüllt mit der großen Sehnsucht des Jahrhunderts, in die der Dichter sein eigenes, übervolles Herz ausschüttet. Ich habe schon vorhin davor gewarnt, das tiefsinnige Märchen kurzer Hand so oder so zu deuten. Ein echtes und rechtes Märchen ist immer vieldeutig; es ist Naturmythus, Geschichte und Moral zu gleicher Zeit. Wer es aber logisch zergliedern will, dem geht es wie dem Knaben, der den gefangenen Schmetterling am Flügel packt: der Blütenstaub ist abgestreift und die ganze Farbenpracht dahin.

Was erzählt uns denn das Märchen von der „Versunkenen Glocke?" Es war einmal ein Glocken-

gießer, als frommer Mann und großer Meister seiner Kunst verehrt von Alt und Jung im ganzen Lande. Der goß eine Glocke für ein Kirchlein, das die Gemeinde hoch oben im Gebirg auf luftiger Bergeshöh' erbaut hatte, damit auch dort oben, wo in den Wäldern noch die heidnischen Naturgeister ihren Spuk trieben, der Name des Christengottes geheiligt würde. Und als er damit fertig war, zogen, vom Pfarrer, Schulmeister, Bader und Glockengießer begleitet, acht schwere Gäule das erzene Ungetüm bergan, damit es vom höchsten Glockenstuhle des Landes hinausschalle in alle Weiten. Aber siehe da! Wie sie noch unterwegs waren, tänzelte ihnen ein böser Waldschrat, einer der neckischen Sturmgeister, unsichtbar in den Weg, griff ins Rad des Wagens und brach eine Speiche heraus. Und perdauz! pulzerte der ganze Wagen um, und die Glocke stürzte jählings in die Tiefe, helldröhnend von Klippe zu Klippe springend, bis sie tief unten im Bergsee lautaufklatschend versank. Ihr nach aber stürzte der verzweifelte Glockengießer, der sich mitten im Fall noch an einem Zweige festhalten und schwerverwundet mit vieler Mühe zur Waldhöhe emporarbeiten konnte. Hier sank er vor der Waldhütte der Hexe Wittichen ohnmächtig nieder. Als er erwacht, erblickt er über sich

gebeugt eine holde Elfe, die, nach dem Namen gefragt, ihm mit wunderbar melodischer Stimme, dergleichen er nie gehört, das liebliche Wort Rautendelein sagt. Dann fällt er wieder in Ohnmacht und wacht erst zu Hause wieder auf, wo ihm seine treue Gattin erzählt, daß ihn der Pfarrer, der Schulmeister und der Barbier bei der alten Wittichen oben halbtot aufgefunden und ins Thal hinabgetragen hätten. Heinrich aber — so heißt der Glockengießer — fühlt beim Erwachen, daß sein Ende nahe sei. Aber er klagt nicht darum; denn seit er dort oben auf der Höhe gewesen und Rautendeleins wunderbare Stimme gehört hat, ist ihm alle Lust am Leben und an seiner Kunst vergangen. Fühlt er doch, daß er nur ein Stümper sei, und daß die Glocke, die im See begraben liegt, in den Bergen doch nicht geklungen hätte. Seine Frau, über ihres Mannes Zustand verzweifelt, will ein heilkundiges altes Weib aufsuchen und bittet ein armes, stummes Mädchen, das eben bei ihr vorspricht, bei dem Kranken zu wachen. Das stumme Mädchen aber ist das Rautendelein von der Bergwiese, die, von Liebe zu dem Glockengießer erfaßt, kurz zuvor ihrem alten Verehrer, dem froschartigen Brunnengeiste Nickelmann, Lebewohl gesagt hat und ins Menschenland hinabgestiegen ist. Sie kocht dem

Kranken ein Zaubertränkchen, küßt ihm die Augen, sagt ihm, er solle zu ihr in die Berge kommen, und huscht von dannen. Verwundert sieht Heinrichs Frau bei ihrer Rückkehr, daß ihr kranker Mann genesen und von seiner trüben Schwermut geheilt ist. Aber sie kann sich nicht lange ihres Glückes freuen. Denn ihr Mann, den es hinauf zur Waldhöhe treibt, verläßt Weib und Kind und alle Freunde, die im Thale wohnen, und sucht sein Glück in klarer Bergesluft bei Rautendelein. Hier arbeitet er, neu auflebend, von Kraft und Gesundheit strotzend, an seinem neuen Werke, einem Glockenspiel, das alle Kirchenglocken der Erde übertönen und die Sonnenkinder alle zum frohen Freudenfeste der Allmutter Sonne versammeln soll. Umsonst erinnert ihn der Pfarrer, der ihn besucht, an sein armes verlassenes Weib und seine Kinder im Thale, umsonst droht er mit der Rache der Dorfbewohner. Er lacht ihrer, und der Pfarrer steigt unverrichteter Sache heimwärts, ihn vor der versunkenen Glocke im See warnend, die ihm noch einmal wiederklingen werde. Und die prophezeite Stunde naht früher, als der Prophet selber glaubt. Heinrich beginnt bei seinem neuen Werke zu zweifeln und zu zagen. Die Naturgeister, allen voran der eifersüchtige Nickelmann und der boshafte Waldschrat, hassen

den Tyrannen, dem sie nach Rautendeleins Willen dienen müssen. Nach einem heißen Sommertage braut Nickelmann einen Nebel, der das ganze Gebirg umspinnt, und läßt den verhaßten Menschen unter einem schweren Alp stöhnen. Waldschrat weist durch lauten Zuruf der empörten Dorfgemeinde, die die verhexte Werkstätte des Meisters zerstören will, den Weg durchs Gebirg. Schon klimmen sie den Berg hinan. Allein Heinrich schleudert sie mit Felsblöcken und Feuerbränden in die Tiefe. Schon glaubt er Ruhe zu haben. Arm in Arm mit Rautendelein betrachtet er den lichten Mondschein, in dem das ganze Gebirg erglänzt. Da mit einem Mal sieht er etwas langsam auf dem Felswege vom Thal heraufklimmen — zwei kleine Kinder, bloß mit einen Hemdchen bekleidet, ein Krüglein mit den schwachen Ärmchen schleppend. Immer näher kommen sie. Er erkennt sie — es sind *seine* Kinder. Sie bringen einen Gruß von der Mutter. Im Krug sind ihre Thränen. Ihr selbst geht es wohl. Sie ruht im See bei den Wasserrosen. Da — während die Kleinen auf des Vaters hastige Fragen das alles langsam hervorstammeln, hört man aus der Tiefe plötzlich ein Klingen, das, erst leise anschlagend, bald immer stärker anschwillt und endlich alles überdröhnend immer lauter und lauter emporzürnt.

Die versunkene Glocke, von den Knochenfingern des ertrunkenen Glockengießerweibes geschlagen, läutet vom See herauf. Und von heißer Sehnsucht, Reue und Schmerz bezwungen, reißt sich der unglückliche Meister aus Rautendeleins Armen und stürzt in die Tiefe. Aber drunten, wo er ein Fremder geworden, findet er ja auch nicht, was er sucht. Zerschlagen und verzweifelt klimmt er wieder, ein Sterbender, hinauf zur Höhe. Aber zu spät. Rautendelein, von ihm verlassen, hat mit dem alten Nickelmann Hochzeit gehalten und muß zu ihm in den Brunnen hinabsteigen. Der böse Waldschrat aber hat die Glockengießerwerkstätte auf der Höhe in Brand gesteckt. Hell leuchtet das Feuer durch die heiße Sommernacht. Ein leises Frösteln geht durch die ganze Natur. Die Elfen weinen heiße Thränen. Balder ist tot! Diese Trauerbotschaft geht von Mund zu Munde. Heinrich liegt wieder, wie damals, als ihm die Glocke in den See gestürzt war, vor der Hütte der alten Wittichen. Sie prophezeit ihm den Tod. Er möchte nur noch einmal Rautendelein sehn und sein früheres Glück fühlen. Die Alte giebt ihm drei Zaubertränke, deren erster dem Körper die alte Jugendkraft, deren zweiter dem Geist die alte Jugendfrische und deren dritter den Tod giebt. Er muß sie alle drei hinter-

einander trinken. Noch einmal steigt Rautendelein aus dem Brunnen herauf und drückt ihm den Abschiedskuß auf die Stirne. Dann sinkt er hin und stirbt, während hinter den Höhen die Sonne des neuen Tages emporsteigt.

Das ist das Märchen von der versunkenen Glocke. Wer will es ausdeuten? Wie das uralte und doch ewig neue Lied von der Vergänglichkeit des Naturlebens, von raschem und reichem Frühlingsblühn und jähem Sommersonnentod klingt es an unser Ohr. Das innige Naturgefühl des Dichters, dies köstlichste Erbe des unverfälschten Germanen, ist hier, wie überall, die Seele des Märchens. Ganz von selbst verdichtet sich dieses warme Mitempfinden mit allem, was da lebt, zu festen, greifbaren, lebendigen Gestalten, und Licht, Luft und Wasser, die alles Leben zeugen und nähren, werden zu Rautendelein, Waldschrat und Nickelmann. Diese Licht-, Luft- und Wassergeister des Gebirges umtanzen uns singend und lachend, kosend und höhnend und lullen unsern krittelnden Vorwitz in jenen süßen Dämmerschlummer, in dem wir mit dem jungen Glockengießer beseeligt flüstern:

„Es ist hier schön. Es rauscht so fremd und voll.
Der Tanne dunkle Arme regen sich
So rätselhaft. Sie wiegen ihre Häupter
So feierlich. Das Märchen, ja, das Märchen
Weht durch den Wald."

Dieſes unnennbare Etwas, das den großen Dichter ausmacht — ſoll ich es Stimmung nennen? — läßt ſich nicht beſchreiben. Man kann es nur nachfühlen. Wie ein weicher Blütenduft zittert es über Menſchen und Dingen. Während ſich vor unſeren Augen die traurig-ſchöne Geſchichte vom Glockengießer und ſeinem Rautendelein abſpielt, klingt hinter den Kuliſſen hervor das wehmütige Lied von Balders Tod. Mit einem warmen Frühlingsabend hoch oben im Gebirge hebt das Märchen an. In einem Maigewitter grollt der erſte Akt, da ſich Heinrich und Rautendelein zum erſten Mal begegnen, langſam aus. Ein heller Morgen voll Blütenduft und Sonne lacht im zweiten Bilde durchs offene Fenſter in die Krankenſtube des Glockengießers. Ein heißer Sommertag brütet oben im Gebirge, wo Heinrich wie neugeboren in ſeiner Werkſtatt mit Rautendelein an dem neuen Wunderwerke ſeine Kunſt erprobt: vor der Hütte blühen die Bäume und von oben weht der Firnenſchnee Kühlung zu. Im vierten Bilde dagegen — es iſt Feierabendſtunde — umſpinnt ein dichter Nebel das Gebirge, bis der Mondſchein kommt und die ganze Gegend taghell beleuchtet bis hinab ins Thal, aus dem herauf die verſunkene Glocke klingt. Im fünften Akte feiern wir endlich Sonnenwende. Die Elfen erzählen

sich schluchzend, daß Balder gestorben sei, und eine fahle Sommerdämmernacht lagert über dem Walde.

Doch das alles ist nur Hintergrundsstimmung. Rautendelein aber, die Lichtelfe, ist Leben und Gefühl. Nur kurze Zeit — so lautet das wehmütige Lichtmärchen, oder soll ich es mit dem hochtrabenden Namen Naturmythus bezeichnen? — kann das holde Wesen mit den klaren Augen und den goldigen Locken den geliebten Menschen beglücken. Ein kurzer Frühlingsrausch und alles ist vorbei. Die Sturm- und Wassergeister, die sie mit ihren milden Blicken gebändigt und dem Menschen dienstbar gemacht hatte, spielen sich wieder als Herren und Meister auf. Nickelmann braut den grauen Nebel, der das Licht verdunkelt, und Waldschrat pfeift und heult, die Wolken scheuchend, durchs Gebirge. Rautendelein aber muß am Sonnwendtage, da Balder stirbt, als Nickelmanns Braut wieder hinuntersteigen in den dunkeln Wasserschacht, aus dem sie gekommen war. Wer verstünde diese uralte Väterweise nicht,

„Dies Kinderliebeslied,
Aus Märchenbrunnentiefen aufgeschöpft,
Gekannt von jedem und doch unerhört?"

In Hellas nannten sie es vor dreitausend Jahren schon der schönen Aphrodite Klage um den geliebten

Adonis und in Deutschlands Eichenhainen hieß es das Lied von Balders Tod.

Aber das Märchen ist nicht Göttersage, sondern Menschengeschichte. Von unseren Leiden und Freuden will es erzählen, und nur wie dunkle Vorzeiterinnerungen, vielfach verschoben, verschmolzen und umgestaltet im Wandel der Zeiten und im Munde der einander ablösenden Menschengeschlechter, huschen die alten Götter durch die neue Welt mit ihrem neuen Glauben und ihrer neuen Sehnsucht. So auch hier. Nicht etwa nur als flüchtige Rede, die die verblaßten Farben der ewigschönen mythologischen Bilder mit raschen Pinselstrichen wieder auffrischt, wie wenn Nickelmann zu Beginn des Maigewitters zu Rautendelein sagt:

„Fernab blitzt Meister Thor! Von seinem Bart
Fällt es wie Kindesauggezwinker zart,
Durchflorend dunstgeballter Wolken Zug
Mit veilchenblauem Licht. Ein Rabenflug
Im Blitzschein sichtbar, unterm Grau dahin
Sich tummelnd, taumeltoll begleitet ihn."

Nein, Nickelmann selber, der Waldschrat, die alte Wittichen und das schöne Rautendelein, kurz alle die Fabelwesen, müssen dem Dichter nur als Folie für seinen Menschen dienen. Nicht was sie untereinander treiben, sondern lediglich was sich zwischen Rautendelein

und dem Glockengießer Heinrich anspinnt, fesselt unsere Aufmerksamkeit. Was heißt das? Mensch und Natur treten sich freundlich und feindlich, sich liebend und sich trennend, gegenüber. Auf dem Untergrunde des Naturmythus baut sich die Tragödie des Künstlers auf. Aber das alles ist nicht etwa einzeln ausgeklügelt und hernach pfiffig einander angepaßt, sondern eines aus dem andern ganz natürlich erwachsen oder, wenn man lieber will, beides aus einer einzigen künstlerischen Anschauung herausgeboren.

Die Natur erscheint dem Künstler, der ihr zum ersten Mal entgegentritt, um sich ihrer zu bemächtigen, wie ein stolzes, sprödes Weib, mit dem er um ihre Liebe ringen müsse. Sie sträubt sich heftig, sich ihm zu ergeben. Und doch sehnt sie sich unbewußt, so wild sie sich auch gebärden mag, nach der Erlösung durch die Kunst. Rautendelein hat Recht, wenn sie dem tückischen Waldschrat die zürnenden Worte zuruft:

„Du Tier, du Strolch! Dir blas' ich Blindheit an,
Schmähst du noch mehr den auserwählten Mann,
Der euch vom Banne zu erlösen ringt,
Wenn durch die Nacht sein Hammerschlag erklingt!
Denn untern Fluche, ob ihr 's gleich nicht wißt,
Seid ihr und wir und alles, was da ist."

Aber wie die stumme Natur gleichsam sehnsüchtig

der Stunde entgegenharrt, da ihr der Künstler Ton und Sprache schenkt, so müht sich der Künstler oft jahrelang vergebens, ihr wahres Antlitz zu schaun und ihre natürliche Stimme zu hören. Und doch ist es ihm, sobald er sie erblickt, als habe er sie lange schon gekannt. Man höre nur den jungen Glockengießer, wie er, aus der Ohnmacht erwachend, zum ersten Mal Rautendelein ins Auge schaut:

„Ich sah dich schon. Wo sah ich dich? Ich rang,
Ich dient' um dich . . . wie lange? Deine Stimme
In Glockenerz zu bannen, mit dem Golde
Des Sonnenfeiertags sie zu vermählen:
Dies Meisterstück mißlang mir immer."

Die letzten Worte erinnern uns, daß wir Gerhart Hauptmann und sein heißes Ringen um die neue Kunst vor uns haben. Der Naturalismus, mit dem er die Natur erobern wollte, hatte ihn nicht zum ersehnten Ziele geführt; denn ihm haftete zu viel Erdenschwere an. Darum fleht er:

„So löse mich
Mit Liebesarmen von der harten Erde,
Daran die Stunde mich, wie an ein Kreuz,
Gefesselt! . . . . Keine Krone!
Nur Liebe! Liebe!"

Seine letzte Glocke — die Anspielung auf „Florian Geyer" ist unverkennbar —, die hoch oben vom Berg-

gipfel herabtönen sollte, war ein verfehltes Werk. Aber nicht nur dies eine, nein alles, was er bisher gedichtet hatte, krankte an dem einen Fehler: es klang nur im Thale, nicht aber auf den Bergen. Das weiß am besten die alte Wittichen, die zum Pfarrer sagt:

„Euch miga se wull klinga:
Die eisna Glocka, die doas Perschla macht,
In's klinga se ni gutt. Ihm salber au ni.
A weeß wull, wu's da Dingern valla fehlt:
O am Besta fehlt's 'n und an Sprung hot jede."

Ja, die Alte hat Recht. Er weiß es selber. Verbittert und des Lebens überdrüssig gesteht er seinem treuen Weibe, das ihn trösten will, die traurige Wahrheit:

„Ja, mein Werk war schlecht:
Die Glocke, Magda, die hinunterfiel,
Sie war nicht für die Höhen — nicht gemacht,
Den Wiederschall der Gipfel aufzuwecken . . ."

und, als sie ihm widerspricht, beteuert er noch einmal:

„Im Thale klingt sie, in den Bergen nicht."

Wir sehen: es ist nicht sowohl die Form, es ist der Stoff, der den Künstler hemmt und seinen Höhenflug niederzwingt. Mit einem Wort: es ist die Elendsdichtung, deren Hauptmann überdrüssig ist. Er möchte sich über die Not der Zeit, die ihn in die Thäler bannt, erheben. Er weiß auch, daß die Zeit, da er sich mit dieser Art von Kunst abquälte, ein für allemal für ihn vorüber ist.

„Ich traure nicht und traure wiederum
Um das Verlorne; eines bleibt bestehen:
So Glock' als Leben, keines kehrt nie wieder.
Und wo ich meine Sehnsucht dran geheftet,
Begrabne Töne wiederum zu hören —
Weh mir! Das Dasein, so von mir ergriffen,
Darum gelebt: ein Sack voll Gram und Reu,
Voll Wahnsinn, Finstre, Irrtum, Gall' und Essig."

Wohl sagt er sich, daß ihn Viele, die seine reinen künstlerischen Absichten nicht verstehn, wegen dieses vermeintlichen Gesinnungswechsels tadeln, ja, ihn des Verrates an der guten Sache bezichtigen werden. Aber das kann ihn so wenig beirren, wie der unkünstlerische Beifall, den sie ihm früher zollten:

„Schlägt mir der Schmachtende,
Dem ich mit Krügen kühlen Weines nahe,
So Krug als Becher, beides aus der Hand —
Nun denn: verschmachtet er, so ist's sein Wille,
Vielleicht sein Schicksal; ich verschuld es nicht.
Auch ich bin selbst nicht durstig, denn ich trank!
Doch fügt es sich, daß, der sich selbst betrog,
Gen mich schuldlosen Schenken, der ich war,
Blindhassend wütet — daß der Schlamm
Der Finsternis gen meiner Seele Licht
Sich widerwärtig bäumt und mich bespritzt —
So bin ich ich! weiß, was ich will und kann.
Und hab ich manche Glockenform zerschlagen,
So hab ich auch den Hammer wohl einmal,
'ne Glocke, welche Pöbelkunst gebacken
Aus Hoffart, Bosheit, Galle, allem Schlechten —

Vielleicht, daß sie die Dummheit grade läutet! —
Mit einem Meisterstreich in Staub zu schmettern."

Darum ruft er den thörichten Thalbewohnern, die gegen ihn anstürmen, um seine Werkstätte auf den Bergen zu zerstören, im klaren Bewußtsein seines heiligen Künstlerberufes, die herrlichen Worte zu:

„Kommt an! Was euer ist, bewahr ich euch.
Euch schütz' ich wider euch! Das ist die Losung."

Denn das, was er jetzt schaffen will, soll ja allen, allen später zu Gute kommen. Es ist mehr als eine neue Dichtung, es ist eine neue Weltanschauung, es ist die große Sehnsucht der heutigen Menschheit. Nicht Verachtung derer, die im Thale kämpfen, nein, heiße Liebe zu der neuen Schönheit, die ihm aus der Zukunft dämmernden Fernen winkt, läßt den Künstler — und wir dürfen nie vergessen, daß ein Künstler zu uns redet — die Worte sprechen:

„Der Dienst der Thäler
Lockt mich nicht mehr, ihr Frieden sänftigt nicht,
Wie sonst, mein Blut. Was in mir ist,
Seit ich dort oben stand, will bergwärts steigen,
Im Klaren überm Nebelmeere wandeln
Und Werke wirken aus der Kraft der Höhn!"

Was kümmern ihn, der die neue Schönheit sucht, die plumpen Schlagworte der Naturalisten? Was schert

ihn das Gerede von Wahrheit und Wirklichkeit? Beseligt stammelt er beim Anblick Rautendeleins:

„Nun sei es, wie es sei, Traum oder Leben:
Es ist. Ich fühl's, ich sag's: Du bist, Du lebst!

und weiterhin:

„Sei's in mir, außer mir . . . Du lieber Geist!
Geburt der eignen Seele meinethalb —
Nicht minder lieb' ich Dich! Nur bleibe, bleibe!

Der Naturalist wird Symbolist, der Symbolist wird — Dichter. Er fragt nicht lange, ob er die Natur so oder so anpacken dürfe. Er faßt sie eben, wie sie sich von ihm fassen läßt, und hat keine Ruhe, bis er ihre ganze Schönheit zu Tage gefördert hat. Er singt mit Rautendelein:

„Schätze, verwunschene, wollen zum Licht,
Unten im Tiefen leuchten sie nicht.
Glühende Hunde bellen umsunst,
Winseln und weichen mutiger Kunst."

Wohl fühlt er, daß ihm auch hier beim neuen Werke dasselbe harte Ringen, dieselbe schwere Arbeit bevorstehe.

„Denn wie die Hand
Mit Zang und Hammer mühsam wirken muß,
Den Marmor spalten und den Meißel führen,
Wie dies mißrät und jenes nicht gedeiht,
Und sich der Fleiß ins Kleinste muß verkriechen —
Verliert auch oft sich Rausch und Zuversicht,
Verengt sich oft die Brust, der Blick ermattet,
Der Seele klares Vorbild schwindet hin."

Und hinter ihm kauert immer mit hämischem Blick der nörgelnde Zwerg der Selbstkritik und verleidet ihm mitten im besten Schaffen das eigene Werk. So anschaulich und so wahr hat noch keiner das Wirken und Werken des echten Künstlers dargestellt, wie Gerhart Hauptmann in der prächtigen Glashüttenszene des vierten Aktes der „Versunkenen Glocke". Was ist der Künstler? Der sterbende Glockengießer giebt der alten Wittichen die richtige Antwort auf die Frage:

„Gewiß ist dies nur: sei ich, wer auch immer,
Held oder Schwächling, Halbgott oder Tier —
Ich bin der Sonne ausgesetztes Kind,
Das heim verlangt."

Aber ist es nur der Künstler, der hier aus dem Sterbenden redet? Oder ist es der Übergangsmensch, der, an der Wende zweier Welten und Zeiten geboren, nicht recht weiß, welcher er eigentlich angehört? Was sagt Heinrich zu Rautendelein, als er mit ihr im Mondschein vom Gebirg ins Thal hinabschaut?

„Ich bin ein Mensch. Kannst Du dies fassen, Kind:
Fremd und daheim dort unten — so hier oben
Fremd und daheim . . . kannst Du das fassen?"

Wer fühlte nicht, daß hier — und solcher Stellen ließen sich leicht ein Dutzend nachweisen — die Tragödie des Künstlers zur Tragödie des Übergangsmenschen

wird? Beide schmelzen untrennlich ineinander, wie Naturmythus und Künstlertragödie, und in diesem tiefsinnigen Ineinander, in dieser ahnungsvollen Vieldeutigkeit besteht gerade die eigentümliche Schönheit des Märchens. Schon im ersten Aufzug muß uns der alte Nickelmann, als er Rautendelein den Menschen beschreibt, obwohl er ganz als Naturgeist redet und nicht etwa wie ein Auerbachscher Schwarzwaldbauer philosophiert, auf diese Wendung der Dinge vorbereiten.

„Der Mensch, das ist ein Ding,
Das sich von ungefähr bei uns verfing:
Von dieser Welt und doch auch nicht von ihr,
Zur Hälfte — wo? wer weiß — zur Hälfte hier.
. . . . . .
Weh jedem, der aus freier Bergeswelt
Sich dem verfluchten Volke zugesellt,
Das, schwach bewurzelt, dennoch wahnbethört,
Den eignen Wurzelstock im Grund zerstört
Und also, krank im Kerne, treibt und schießt
Wie 'ne Kartoffel, die im Keller sprießt.
Mit Schmachterarmen langt es nach dem Licht;
Die Sonne, seine Mutter, kennt es nicht."

Denn der Gegensatz Natur und Mensch hat keinen Sinn, wenn man nicht an die Stelle des Menschen — den Christen setzt. Wer das nicht einsehen will, den mag die alte Wittichen eines Besseren belehren. Sie sagt zum Pfarrer:

„Eure Prädicht kenne ich.
Ich weiß, ich weiß: de Sinne, doas sein Sinda.
De Erde is a Soarg. D'r blaue Himmel
D'r Deckel druf . . . .
Die Welt ging under, wenn ke Foarr nich wärr" . . .

Dämmert es uns jetzt endlich, was der Dichter mit der neuen Glocke meint, die er hoch oben im Gebirge in Rautendeleins Werkstatt gießen will? Eine neue Weltanschauung ist es, das Evangelium der Freien, die den Bann des Christentums von sich abgeschüttelt haben, die nicht mehr Entsagung und Weltverneinung, sondern die Daseinsfreude und das volle Ausleben der selbstherrlichen Persönlichkeit predigen. Wie sagt doch Heinrich zum Pfarrer?

„Im Ernst: das Kirchlein dort, von euch begründet,
Verfallen ist's zum Teil, zum Teil verbrannt;
Drum will ich neuen Grund hoch oben legen —
Zu einem neuen Tempel neuen Grund."

Und weiterhin:

„Nennt immerhin mein Wort, wie ich es nannte:
Ein Glockenspiel! Dann aber ist es eines,
Wie keines Münsters Glockenstube je
Es noch umschloß, von einer Kraft des Schalles,
An Urgewalt dem Frühlingsdonner gleich,
Der brünstig brüllend ob den Triften schüttert;
Und so, mit wetternder Posaune Laut
Macht es verstummen aller Kirchen Glocken
Und künde, sich in Jauchzen überschlagend,
Die Neugeburt des Lichtes in die Welt."

Wer könnte dieses herrliche Zarathustralied, das in eine Anbetung der Mutter Sonne ausklingt, lesen, ohne in sein Jauchzen einzustimmen? Man höre nur die wunderbare Zukunftsphantasie, wie der Sonnenpilgerzug mit gebauschten Fahnen ans Kreuz tritt und unter Thränen hinanjubelt,

„Wo endlich, durch der Sonne Kraft erlöst,
Der tote Heiland seine Glieder regt
Und strahlend, lachend, ew'ger Jugend voll,
Ein Jüngling, in den Maien niedersteigt."

Allein die ferne Zukunft wird nicht Gegenwart, so sehr wir sie auch herbeisehnen mögen. Der Übergangsmensch von heute wird nicht zum Übermenschen, so klar er dessen Schönheit heute schon ahnen und fühlen kann Und so wird das Streben des Einzelnen, den Übermenschen schon heute zu verwirklichen, nur mit einer furchtbaren Niederlage enden. Der nüchterne Pfarrer hat trotz alledem Recht, wenn er der verzückten Rede des Künstlers die ruhigen Worte entgegenhält:

„Ich bin ein schlichter Mann, ein Erdgeborner,
Und weiß von überstiegnen Dingen nichts.
Eins aber weiß ich, was ihr nicht mehr wißt:
Was Recht und Unrecht, Gut und Böse ist.

Wohl erwidert Heinrich, der sich in Rautendeleins Armen ganz jenseits von Gut und Böse fühlt, mit ebenso tiefem Ernst:

„Auch Adam wußt' es nicht im Paradiese."

Und als der Pfarrer ihn an sein verlassenes Weib und seine vaterlosen Kinder im Thale erinnert, weist er im Bewußtsein der höheren Aufgabe, die er hier auf den Bergen zu erfüllen hat, auch diesen Vorwurf stolz zurück:

„Könnt' ich sie trocknen, Pfarrer, diese Thränen —
Wie gerne wollt' ich's thun! Doch kann ich's nicht.
In Kummerstunden grübelnd, fühl' ich ganz:
Es jetzt zu lindern, ist mir nicht gegeben.
Der ich ganz Liebe bin, in Lieb' erneut,
Darf ihr aus meines Reichtums Überfülle
Den leeren Kelch nicht füllen, denn mein Wein —
Ihr wird er Essig, bitt're Gall' und Gift."

Für die pfiffigen Deutebolde, die in jedem Märchenworte nur einen einzigen versteckten Sinn suchen, möchte ich hier die Preisfrage stellen: Wer redet hier? Der Künstler, der sein Weib im Thale verlassen hat, um in Rautendeleins Armen auf den Höhn dem neuen Tagewerk zu leben? Oder der vermeintliche Übermensch, der sich über das, was die Menschen heutzutage gut und böse nennen, kühn hinwegsetzt, um sich als Persönlichkeit auszuleben? Oder der Dichter Gerhart Hauptmann, der der sozialen Elendsdichtung den Rücken gewandt hat, um seine Stimme auf des Lebens Höhn erschallen zu lassen? Wir brauchen glücklicherweise um die rechte Antwort nicht verlegen zu sein.

Aber darf man sich etwa wundern, daß der gute Pfarrer — und ich glaube, in deutschen Landen gäbe es viele hunderttausend solcher Pfarrer — bei dieser Rede zornig auffährt:

„Dies muß ich Wahnsinn nennen,
Ruchlosen Wahnsinn. Ja, ich hab's gesagt.
Hier steh' ich, Meister, ganz erschüttert noch
Von eures Herzens grauenvoller Härte."

Ja, wenn das Herz nur hart wäre! Dann wäre dem Meister droben und denen im Thale geholfen. Aber dies Herz, das sich dem Mitleid verschließen will, um sich selbst zu erhalten, ist weich wie Wachs. Der Übermensch mit dem neuen Gewissen ist noch nicht geboren. Wenn auch der Meister wähnt, die im See versunkene Glocke, das alte Gewissen, das nur in den Thälern klingt, sei für immer verstummt: wie der toten Gattin Knochenfinger an sie rührt, beginnt sie laut vom Thal emporzurufen, und er muß ihr folgen — hinunter ins Thal — und wär' es in den Tod. Aber was soll er dort, wo ihm alles fremd geworden? Und was soll er auf den Höhn, die er, der Sohn des Thales, treulos verlassen hat? Fremd hier und fremd dort, was bleibt ihm übrig, als zu sterben? Erst wenn sein Auge bricht, steigt die Sonne des neuen Weltenmorgens empor.

Das ist so ungefähr das lose Gedankenbüschel, das ich mir beim Lesen von Gerhart Hauptmanns „Versunkener Glocke" gepflückt habe. Ich wollte keinen gelehrten Kommentar schreiben, sondern nur den Hochwohlweisen, die über das tiefsinnige Märchen vornehm die Achseln zucken, mein duftendes Sträußchen unter die ehrwürdige Nase halten — nicht etwa um sie zu bekehren, sondern um sie zu ärgern. Da aber dieselben Leute, die die Unklarheit der Hauptmannschen Märchensymbolik mitleidig bedauerten, sich bemüßigt fühlten, seine Verse zu loben, muß ich doch noch zum Schluß auch darüber ein kurzes Wort verlieren. Denn ach! ich glaube, sie loben sie nur, weil es fünffüßige Jamben sind. Und doch fühlt jeder, der Ohren und Augen hat, den tiefen Abstand zwischen dem gewöhnlichen Jambengeleier unserer historischen Dramenfabrikanten und den Hauptmannschen Rythmen deutlich heraus. Dort ein ermüdender, gleichmäßiger Klingklang, hier eine wirkliche Sprachmusik, dort Worte, nichts als Worte und hier Bilder, nichts als Bilder. Nicht als ob etwa der Dichter absichtlich nach ihnen jagte, nein, weil er als echter Künstler eben nur in Bildern denkt. Wort und Bild sind bei Hauptmann, wie bei allen großen Dichtern, eins. Man hört seine Verse nicht nur, man sieht sie

auch. Sie sind Musik und Bild zugleich. Und diese Plastik der Sprache verdankt der Künstler der strengen Schule der Wirklichkeitsdichtung, dem vielgeschmähten Naturalismus, der alles, was bloß Phrase war, über Bord warf und nur den eigenen Augen und den eigenen Ohren traute. Der Naturalismus — das wollen wir nie vergessen — ist die trieb- und gestaltungskräftige Wurzel, aus der die ganze moderne Kunst erwuchs Aus ihm allein auch konnte sich, wie eine schöne späte Blüte, der neue poetische Stil Gerhart Hauptmanns entfalten, dessen schlagende Bildkraft und glockentönige Sprachmusik Freund und Feind bezaubert und bezwungen hat.

Namen und Dramen.

Wer durch eine moderne Gemäldeausstellung wandert, um das Neue, was die Kunst der letzten Jahre gezeitigt hat, seinem denkenden Geiste einzuordnen, der muß wohl oder übel die Willkür des eigenen Gefühls zum Kompaß nehmen. Er darf sich nicht von der betäubenden Fülle widerstreitender Farben und Formen wehrlos hin- und herzerren, verwirren und zerstreuen lassen, sondern er muß den Mut der eigenen Meinung haben. Er muß das, was *ihm heute* groß und schön, bedeutsam und zukunftverheißend erscheint, mit kecker Hand herausgreifen, um an ihm das neue Leben, das sich überall offenbart, schauen und begreifen zu lernen. Und das alles auf die Gefahr hin, daß eine spätere Zeit die Werke und die Namen, an denen sein Auge haften bleibt, ganz anders einschätzen und manches, was in seiner Wage alles andere emporschnellt, vielleicht allzu leicht befinden werde. Dies Urteil der kommenden

Geschlechter, denen sich der trübe Most unserer Tage zum durchsichtigen Weine geklärt hat, darf den Pfadsucher der Gegenwart um so weniger beirren, als er ja keine Geschichte für die Nachgeborenen schreiben, sondern nur neue Fragen an die heute Lebenden stellen will — Fragen, die zu beantworten und gerade so und nicht anders zu beantworten ihn dieselben geheimen Mächte zwingen, die in den schaffenden Künstlern als zeugende Sehnsucht und erfüllungheischende Hoffnung leben.

Als ich die buntscheckige Bühnendichtung der Gegenwart an mir vorüberziehn ließ, ging es mir ähnlich wie dem Besucher einer modernen Kunstausstellung. Ich mußte von Zeit zu Zeit die Augen schließen, um mich zu besinnen, wo ich war und was ich gesehn hatte. Das gährende Leben, das in dem dramatischen Hexenkessel brodelte, trieb so wunderliche Blasen, daß es fast unmöglich schien, schon jetzt zu prophezeien, was da werden sollte. Beim Anblick so mancher unfreiwilligen Karrikatur und so mancher tiefsinnigen Verrückheit lernte ich mitleidig lächelnd bewundern und tief erschüttert die Achsel zucken. Aber um mich nicht ins Unendliche zu verlieren, haschte ich ängstlich nach einem Ariadnefaden, der mich durch dies Labyrinth von häßlicher Schönheit

und närrischer Weisheit sicher bis an die Pforte der Zukunft führe, und ich fand ihn in zwei oder drei besonders in die Augen stechenden künstlerischen Persönlichkeiten, in denen sich mir — wohlverstanden: mir; denn ob es andern auch so geht, wage ich nicht ohne weiteres zu entscheiden — das Sehnen und Hoffen der Zeit ganz besonders zu verkörpern schien.

In Ibsen sah ich die neuen Zeitgedanken anstürmen — diese vielfach wechselnden geistigen Spiegelungen der großen gesellschaftlichen Umbildung, von der wir alle, wir mögen wollen oder nicht, mit unserem ganzen Denken und Fühlen fortgerissen werden. Aber schon hier schuf sich der neue Inhalt ganz von selber neue Formen. Auf das tragische Problem, dies tiefste Rätsel aller Kunst, das jedes Jahrhundert anders deutet, fiel auf einmal das grelle Licht des modernen Naturerkennens, und siehe da! in Darwins furchtbarem Gesetz der Vererbung und der Anpassung war das antike Schicksal neu geboren. Zugleich aber haftete der Blick des Dichters mehr denn je zuvor an dem Oberflächenschein des wirklichen Lebens und sein Mund suchte die tiefsten Ahnungen des träumenden Geistes in die nüchterne Alltagsrede des vielgeschäftigen Menschen von heute zu kleiden. Doch über all dieser vermeintlichen Wirklichkeit zitterte wie ein feiner,

in zarten Farbentönen schimmernder Nebelschleier des Dichters ahnungsreiche Stimmung und verwandelte die kleinsten Vorkommnisse und die gewöhnlichsten Erscheinungen des Lebens in ebenso viele Wunder, Zeichen und Sinnbilder eines Unsichtbaren.

Aber dabei blieb die neue Theaterkunst nicht stehen. Die geknechtete Alltäglichkeit, die bei Ibsen geheimen Nebenzwecken dienen sollte, empörte sich im jungen Hauptmann gegen das ihr aufgedrungene Joch. Der neue Wein zerriß die alten Schläuche ganz und gar. Alle Absicht, die Natur zu meistern, wurde verpönt. Im liebevollen Versenken in die Wirklichkeit sollte sich die Dichtung verjüngen; der vorüberhuschende Augenblick sollte festgehalten, der sprechende Alltagsmensch in seinem ewig wechselnden Erscheinungen auf die Bühne gestellt werden. So entstand die neue Kunst des Alltäglichen und Augenblicklichen, die man mit dem unklaren Worte Naturalismus zu bezeichnen pflegt.

Aber auch dieser Wirklichkeitsrausch ging vorüber. Man sah, wie zweideutig das Wörtchen Wahrheit sei. Man suchte die Welt nicht mehr außer sich, sondern in sich. Man erkannte, daß alles, was wir fühlen und denken und wollen, ein Gewirre wechselnder Empfindungen sei. Und so mühte sich denn Maeterlinck, diese

einfachsten Empfindungen in Worte und Töne zu bannen und seine lallenden Seelen zu Traumdeutern des Lebens zu machen. Im sogenannten Symbolismus lernte die Sehnsucht nach der großen Kunst ihr erstes, unbeholfenes Stammeln. Was war aber der Inhalt dieser Sehnsucht? Ein dunkles Hinausstreben über die engen Zeitschranken, die der Naturalismus der Kunst gesteckt hatte, ein geheimer Widerwille gegen die Elendsdichtung, die den Dichter an das Kreuz der Gegenwart nagelte, während er doch ein Heiland der Zukunft sein wollte, ein starkes Heimweh nach der reinen Bergluft einer höheren Menschlichkeit. Und diese Sehnsucht verdichtete sich zu festen Traum- und Märchengestalten und schenkte uns Gerhart Hauptmanns „Hannele“ und die „Versunkene Glocke“.

Ibsen, Hauptmann und Maeterlinck waren mir also mehr, als drei vereinzelte Dichter der Gegenwart, und nichts lag mir ferner, als den Biographen zu spielen und ihr Leben und Dichten Jahr für Jahr und Werk für Werk ausführlich zu erzählen. Nein, ich kümmerte mich um den Romantiker Ibsen so wenig wie um den Lyriker Maeterlinck und ich verriet von Hauptmanns Lebensgang auch nicht eine Silbe. Ich bediente mich der drei Namen lediglich, um an ihnen wie einem Faden

meine Gedanken über das moderne Drama aufzureihen. Ob ein späterer Geschichtschreiber sie ebenso aus der Menge der Mitlebenden herausheben oder aus seiner Vogelperspektive andere, die mir in der Nähe kleiner dünken, höher bewerten wird, kann meine kritische Seelenruhe nicht stören. Ich wollte ja nur das Werden des neuen Dramas an einigen Hauptbeispielen veranschaulichen; ich spürte mitten in dem chaotischen Getriebe der heutigen Bühne dem Neuen nach, das sich erst gestalten wollte; ich mühte mich, die neuen Zeitgedanken, die mühsam nach Worten suchten, und die neuen Worte, in denen sie sich offenbarten, so gut es ging, zu erhaschen und festzuhalten, und da, wo ich beide am reinsten und unverfälschtesten vorfand, griff ich hastig zu, unbekümmert, ob darüber vielleicht ein anderer Dichter, der es ebenso verdient hätte, in den Hintergrund geschoben würde. Ich sage das alles nicht etwa, um mich zu entschuldigen, sondern um alle Mißverständnisse von vornherein zu zerstreuen. Ich wollte in diesem Buche keine Litteraturgeschichte, sondern nur dramaturgische Fingerzeige geben, und wenn ich mich da und dort gleichwohl ins weite Gebiet der Geschichte verirrte, so wird der Kenner in jedem einzelnen Falle leicht begreifen, warum es geschehen mußte.

Aber dennoch wäre es ungerecht, wollte ich hier, da ich das Kind zum ersten Male beim rechten Namen nenne, der vielen Paten, die es aus der Taufe hoben, mit keinem einzigen Sterbenswörtchen gedenken. Nicht etwa, weil ihre Namen heute bereits einen guten Klang haben. Auch nicht, weil mancher von ihnen — denn es sind ja alles Werdende — vielleicht schon in nächster Zukunft meine drei Schützlinge an Ruhm und Ehre weit überstrahlen wird. Nein, lediglich, weil sonst das Bild des Großen und Zukunftverheißenden, was sich vor unseren Augen nach und nach herausgestaltet, lückenhaft und eintönig erschiene. Denn das dramatische Leben von heute ist so reich an Gedanken und Stimmungen, Gestalten und Formen, daß der Einzelne — und wäre es der umfassendste, tiefste und feinste Geist zu gleicher Zeit — nur einen kleinen Teil davon ausschöpfen kann. Ich muß daher hier das Versäumte kurz nachholen und aus dem Dichteralbum der Gegenwart die originellsten Charakterköpfe herausgreifen — wohlverstanden, wieder nicht um ihrer selbst willen, wieder nicht als Geschichtschreiber, sondern lediglich, um an ihnen diesen oder jenen Charakterzug, die oder jene Tugend, Gewohnheit oder Unart des neuen Dramas zu veranschaulichen. Der Leser muß sich also hier, da ich wie ein Ährenleser die

Überbleibsel sammle, mit ganz kurzen Andeutungen zufrieden geben.

Von allen, die das moderne Alltagsleben dramatisch — ich will nicht sagen: zu gestalten, nein, klug auszunutzen verstanden, hat keiner die Massen der Gebildeten so schnell für sich gewonnen wie Hermann Sudermann. Wie alle, die in den achtziger Jahren für die Bühne zu dichten begannen, stand er ganz unter dem Banne Ibsens. Ihm nachzueifern, ihn, wenn irgend möglich zu übertrumpfen, mit einem Wort: ein deutscher Ibsen zu werden, war sein heißester Wunsch, sein höchster Ehrgeiz. Wie jener der norwegischen Gesellschaft seiner Zeit, so wollte er den modernen Berlinern ihr Spiegelbild vorhalten und die sozialen Schäden, Verkehrtheiten und Vorurteile erbarmungslos bloslegen. Aber während Ibsen dabei keine Rücksichten kannte, sondern ernst und streng die Wahrheit sagte und aus seinen moralischen Leitsätzen stets die letzten Schlußfolgerungen zog, hat Sudermanns Gesellschaftskritik stets etwas Schüchternes, Verzagtes, ich möchte fast sagen: allzu Höfliches. Offenbar weiß er, daß die Leute des Tiergartenviertels, die seine dramatische Satire geißelt, zugleich seine Zuschauer sind, daß in ihren Händen der Erfolg oder Mißerfolg seiner Dichtung

liegt, und darum hütet er sich, sie allzusehr zu verletzen. Aber er ist auch nicht Künstler genug, um selbstgenügsam aus sich herauszuschaffen.

Ich gehöre wahrhaftig nicht zu Denen, die Hermann Sudermanns dichterische Kraft gering veranschlagen. Wo er unbefangen ins Leben hineingreift, um es absichtlos in Dichtung zu verwandeln, wo er mit beiden Füßen auf dem Boden steht, dem er entwachsen ist, da kann er den Hörer packen und erschüttern. Ich erinnere nur an den ostpreußischen Junker in „Jolanthens Hochzeit," dessen Sprachbilder alle der Jagd und dem Reiten, Pferden, Hunden und Weibern entlehnt sind. Aber der Dramatiker Sudermann giebt sich niemals ganz wahr; er hat stets zu viele unkünstlerische Nebenabsichten, die ihm vor vornherein die tieferen dichterischen Wirkungen verderben. Bald denkt er an das Publikum, und anstatt sein Drama von innen heraus, aus den Charakteren der handelnden Personen zu entwickeln, berechnet er Szene für Szene — es ist das ein Mätzchen, das er den Franzosen abgeguckt hat — den äußern Theatereffekt. Bald ermüdet er, wenn er sich modern gehaben will, schon auf halben Wege und liebäugelt, Ibsen im Herzen, mit Iffland und Kotzebue; daher ähneln alle seine Menschen, sobald man ihnen

die moderne Schminke aus dem Gesicht wischt, den bekannten Theaterfiguren des früheren bürgerlichen Dramas, jenen gefallenen Tugendhelden, über die die Spießbürgerfrauen seit jeher am liebsten Thränen vergossen haben. Dieser Rückfall in die verlogene Sentimentalität der landläufigen Theaterschalblone, über die schon Zola seinen ganzen Ingrimm ergießt, läßt sich bei Sudermann fast in jeden seiner Stücke nachweisen. Ich erinnere nur an den Stimmungsmenschen Willy in „Sodoms Ende“ oder an Magda in der „Heimat.“ Man braucht diese salbungsvolle Tugendstange nur neben Erich Hartlebens naturfrische Rita Revera („die sittliche Forderung“) zu halten, um das Gemachte und zum Zweck des Dramas Zugestutzte dieser modernen Heiligen zu empfinden. Endlich hat sich der Dichter, dessen gewandte Technik viele Kritiker ehrfurchtsvoll bestaunen, den Aufbau seiner Stücke mitunter sehr leicht gemacht. Gar manche Seelenwandlung, die es zu veranschaulichen galt, verlegt er einfach in den Zwischenakt, hinter die Coulisse, und damit die Fäden der Handlung seinen Fingern nicht entgleiten, ernennt er eins seiner Geschöpfe kurzweg zum Chorus, der, wie Graf Trast in der „Ehre“ oder der duldsame Pastor in der „Heimat,“ sobald Not am Mann ist, mit Rat und That einspringen

und den verschobenen Wagen wieder ins Geleise bringen muß.

Aber so wenig ich für diese großen Mängel und Fehler des Sudermannschen Dichtens blind bin, so wenig kann ich in das laute Verdammungsgeheul, das einige Moderne gegen ihn erhoben, einstimmen. Schon deshalb nicht, weil Sudermann, wie man auch über den dichterischen Wert seiner Dramen denken mag, eine gewisse kulturgeschichtliche Bedeutung nicht abzusprechen ist. Zwar gehe ich hier nicht etwa so weit wie sein Freund Neumann Hofer, der ihn begeistert als den Dichter des Altruismus feiert — ein Lob, das heute, wo es überall zum guten Ton gehört, wenigstens mitleidig und gemeinsinnig zu *scheinen*, nicht gar viel besagen kann. Nein, ich meine, daß all jene Mängel und Fehler, die ich eben tadelte, sobald man den erzieherischen Zweck der Dichtung ins Auge faßt, fast zu Tugenden werden. Denn nur durch sie gelang es Sudermann sich beim heutigen Theaterpublikum einzuschmeicheln; nur seiner klugen Kompromißpolitik verdankte er es, daß man ihn so manche herbe und bittere Wahrheit, die er von der Bühne herab verkündete, ruhig aussprechen ließ; nur durch die Kotzebuesche Rührseligkeit, mit der er den Philister kirre machte,

konnte er die Zuhörerschaft nach und nach an die modernen Gedanken gewöhnen. So bahnte er — gleichviel, ob das seine Absicht war oder nicht — der ernsteren Bühnendichtung den Weg und bereitete durch seine gelegentlichen satirischen Ausfälle und durch seine modernen Worte und Gebärden das Publikum nach und nach auf die naturalistische Rücksichtlosigkeit Gerhart Hauptmanns vor. Noch heute giebt es ja viele Leute — und es sind darunter ganz ehrliche und geistig helle Köpfe —, die Sudermann als Dichter über Gerhart Hauptmann stellen. Wer das Trägheitsgesetz, das das geistige Leben der Massen beherrscht, richtig erfaßt hat, wird das nur begreiflich finden. In Sudermanns Kunst finden sie vieles Bekannte und Liebgewordene — eben jene Fehler und Mängel, die ich oben tadelte —, während sie bei Hauptmann alles, aber auch alles so fremd und neu anmutet. Mit Sudermann befreundet sich daher der Anhänger des Alten leicht, weil ihm hier die liebgewordenen theatralischen Mätzchen alle wiederbegegnen, und nur um dieses Alten willen versöhnt er sich dann nach und nach mit dem Neuen, das der Dichter — oft nur in homöopathischen Dosen — dazwischen gestreut hat.

Es ist sehr bezeichnend, daß von allen Suder-

mannschen Stücken „die Schmetterlingsschlacht“ am wenigsten Erfolg hatte. Und doch ist hier das Milieu, wie fast überall bei Sudermann, meisterhaft gezeichnet Allein der kluge Theatraliker, der sonst alle Aussichten und Gefahren so fein voraus sah, hatte diesmal einen großen Rechenfehler gemacht. Er hatte ganz vergessen, daß die Masse unserer heutigen Theaterbesucher, die über Leben und Tod einer Dichtung entscheidet, aus Kleinbürgern besteht. Diese Kleinbürger aber, die dem Dichter zugejubelt hatten, als er ihnen die moralisch versumpften Börsianer des Berliner Tiergartenviertels vor Augen stellte, gerieten mit einem Mal in einen furchtbaren Zorn, als sie sich selber so jämmerlich, eitel und feige, wie sie waren, auf der Bühne erblickten. Das wehmütige: „Haben Sie schon einmal Margarine gegessen?“, mit dem Sudermann die Thränendrüsen der Zuschauer zu kitzeln und ihren Zorn in das wohlfeile Mitleid mit der eigenen Person umzustimmen suchte, kam zu spät; denn der kleine Mann aus dem Mittelstande, gleichviel ob er Beamter oder Handwerker ist, verträgt alles, nur nicht das Gefühl, daß er im Leben eine lächerliche Rolle spielt. Es war daher sehr schlau vom Dichter, daß er dieser Satire auf die armselige Eitelkeit des Kleinbürgertums sein schlechtestes

Stück „Das Glück im Winkel“ folgen ließ, in dem er der Theaterwut der kleinen Leute einen rohen Junker zum Verspeisen vorwarf und einen waschlappigen Dulder von Schulmeister als Helden verherrlichte. Man klatschte und war versöhnt.

Da schien es mit einem Mal, als ob in Sudermann eine Wandlung vorgehe. Seine „Morituri“ erschienen, drei Einakter, die lose durch einen gemeinsamen Grundgedanken verknüpft waren, sonst aber nicht das geringste miteinander gemein hatten. Offenbar war der Dichter schon der kleinen Zeitprobleme überdrüssig. In „Fritzchen“ warf er zwar, scheinbar nachlässig, noch einmal ein Bildchen von entzückender Farbenfrische und intimem Leben hin, in dem der leitende Grundgedanke — der Widersinn des Duells — ganz ungezwungen aus der Handlung selbst erwuchs. Aber im „König Teja“ schweifte er auf Felix Dahnschen Irrwegen ins Zeitalter der Völkerwanderung, und in der allegorischen Hofkomödie, die den Schluß bildete, reichte er den französischen Symbolisten die Hand. Offenbar war auch in ihm — ungefähr um dieselbe Zeit, wie in Gerhart Hauptmann — die Sehnsucht nach der großen Kunst erwacht, aber er wußte noch nicht, wie er diesen Drang stillen und sein geheimes Wünschen befriedigen sollte.

Bedeutete etwa sein „Johannes“, für den Herr von Achenbach und die Berliner Polizei lange vor der ersten Vorstellung durch ihre Censurverbote so eifrig Stimmung gemacht hatten, die Erfüllung jener Sehnsucht? Nachdem ich die matte Dichtung gelesen habe, muß ich diese Frage verneinen. Wer sich in unseren Tagen als Künstler an das Messiasproblem heranwagt, der darf nicht den bibelgläubigen Chronisten spielen, sondern muß, wie Klinger in seinem „Christus im Olymp“ gethan, von der geistigen Warte unseres heutigen Weltbewußtseins aus die geschichtliche Rolle des „Menschensohns“ beleuchten. Bei Sudermann aber spürt man von dem neuen Geiste des kommenden Jahrhunderts, der das Christentum erst ganz begreift, weil er es innerlich überwunden hat, so gut wie nichts. Er stellt seinen Johannes so gesucht naiv-archaistisch auf die Bühne, wie die sogenannten Nazarener ihre neutestamentlichen Gemälde malten. Unfähig, die Vergangenheit zu vergegenwärtigen und zu verlebendigen, wendet er gerade an den dramatischen Stellen, wo uns die Gestalt Christi als bewegtes, flackerndes Erinnerungsbild im Munde der Zeitgenossen entgegentreten soll, den verblaßten Chronikstil der Evangelisten an und läßt Johannes die Taufe im Jordan und die Bettlerin Mesulemeth die Beschneidung im

Tempel buchstäblich mit den Worten des Neuen Testamentes erzählen! Was helfen da die eingestreuten Pikanterien der Herodias und der Salome, die dem Ganzen einen modernen Anstrich geben sollen? Neben diesen raffinierten Weibern, deren Gekicher und Wimperzucken der Dichter dem Leben abgelauscht hat, nimmt sich die schablonenhafte Asketengestalt des Johannes mit ihrem predigerhaften Bibeljargon erst recht wie die illustrierte biographische Studie eines gewissenhaften Theologen aus. Man hat Sudermann vielfach den Vorwurf gemacht, daß er in seinem Johannes zwei Tragödien vermengt habe: die Tragödie des Vorläufers, der die Not seiner Zeit kennt, aber das erlösende Wort nicht findet und daher dem Größeren, den er nicht begreift, den Platz räumen muß, und die Tragödie des Asketen, der der Rache des von ihm verschmähten Weibes geopfert wird. Allein ich sehe nicht ein, warum ein großer Dichter nicht beide Probleme in einer Person behandeln könnte, ohne die einheitliche Stimmung seiner Dichtung zu zerstören. Bei Sudermann aber fehlt gerade die Stimmung. Wohl wendet er, von der Erzählung von der Taufe im Jordan bis zu Christi Einzug in Jerusalem, alle theatralischen Kunstgriffe an, um die große Sehnsucht jener merkwürdigen Tage dem Zu-

schauer glaubhaft zu machen; allein es klingt uns alles, was wir hören, nicht wie die Stimme der lebendigen Gegenwart, sondern wie ein schönes Märchen aus alten Zeiten. Und darum fliegt von jener Sehnsucht, die angeblich in den Herzen der Menschen auf der Bühne glüht, kein Funke in unsere eigene Seele. Wie ganz anders packt uns da, um ein naheliegendes Beispiel zum Vergleich heranzuziehen, die gewaltige Schlußszene von Hebbels „Herodes und Mariamne", — das plötzliche Auftreten der drei Könige aus dem Morgenlande, die dem neuen Könige der Juden huldigen wollen. Was Sudermann mit seinem ganzen Drama „Johannes" umsonst erstrebt, hier ist es einem großen Tragiker mit wenigen Federzügen spielend geglückt.

Ist Sudermann der kluge Vermittler zwischen dem Alten und dem Neuen, der berechnende Theatraliker, der sich den Launen und Gewohnheiten des Publikums anzubequemen sucht, so sind Holz und Schlaf die verkörperte naturalistische Rücksichtslosigkeit. Der künftige Geschichtschreiber des deutschen Naturalismus wird ihre beiden Namen zuerst vor allen andern nennen müssen. Denn noch bevor Gerhart Hauptmann mit seinem „Sonnenaufgang" erschien, hatten sie in der „Familie Selicke" das erste klassische Beispiel eines streng durch-

geführten naturalistischen Stils gegeben. Alles, was sich vorher selber unter diesem Namen angepriesen hatte — ich erinnere nur an Bleibtreu und Alberti — war ein Tappen im Dunkeln, ein Suchen und Nichtfinden gewesen. Erst als Arno Holz die Novellensammlung "Papa Hamlet" veröffentlichte — er gab sie, um das deutsche Publikum und dessen litterarische Fremdländerei zu hänseln, für eine Übersetzung aus dem Norwegischen aus —, da wußte man endlich, was man sich unter dem vielmißbrauchten Worte vorzustellen hatte. Das war der Augenblick, mit den neuen Augen und den neuen Ohren aufgehascht und in prickelnde Worte verwandelt, die die flüchtig vorüberhuschende Stimmung des ersten Eindrucks wieder hervorzauberten. Und die „Familie Selicke" übertrug den neuentdeckten Kunststil auf das Theater — das heißt sie wollte es, aber das Theater verweigerte dem Stück den Einlaß; und die entmutigten Dichter verstummten.

Warum? Wer die Allgewalt der Not und den bitteren Kampf ums Brot kennt, wie er den regsten Geist langsam zerreiben und den stärksten Mannesmut lähmen kann, der wird die Antwort selber finden. Gerhart Hauptmann, dem ein gütiges Geschick die Sorge um das tägliche Brot erspart hatte, konnte geduldig

warten, bis sich die Zeit erfüllt hatte und das Publikum den Dichter verstand. Arno Holz aber konnte nicht warten und mußte sein Pfund vergraben, um sich in harter Frohnarbeit den Lebensunterhalt zu verdienen. Ich will damit nicht behaupten, daß Arno Holz, der sich als Lyriker durch sein prächtiges „Buch der Zeit" einen bleibenden Namen errungen hat, unter anderen Verhältnissen als Dramatiker Gerhart Hauptmann gleichgekommen wäre. Denn wer wollte sich bei diesem traurigen „Wenn" und „Aber," zu der uns das alte Lied vom hungernden deutschen Dichter stets aufs Neue verleitet, mit albernen Rätselfragen ohne Lösung quälen? Aber es ist immerhin notwendig, sich stets vor Augen zu halten, wie viel geistige Kraft im kapitalistischen Gemeinwesen erbarmungslos zertreten und zermalmt wird.

Johannes Schlaf versuchte sich noch einmal an einem Bühnenwerk. Sein „Meister Ölze" ist, oberflächlich betrachtet, eine Kriminalgeschichte. Aber was eigentlich geschehen ist, das erfahren wir gar nicht. Denn das Ganze ist eine wunderbare Augenblicksspiegelung der Verbrecherseele, dieses geizigen, verkniffenen, schuldbewußten, frivolen, sich selbst betäubenden Tischlermeisters, der den Stiefvater umgebracht hat, um die

Stiefschwester zu berauben. Der Mörder stirbt, ohne gestanden zu haben; aber wir, die wir an seinem Totenbette saßen und seinen wirren Reden lauschten, wissen dennoch alles. Wer naturalistische Kleinmalerei liebt, hier findet er die Hülle und Fülle, und wer das Gruseln lernen will, der höre nur im zweiten Akte die wackere Pauline ihre schlau berechneten Gespenstergeschichten erzählen und beobachte dabei die lächelnde und grinsende Todesangst des sich ertappt fühlenden Mörders. Aber auch diese Dichtung blieb auf dem Papier, und so ließ auch Schlaf die Flügel hängen. Oder dämmerte ihm die Erkenntnis, daß er mit seinen zitternden Nerven in der rauhen Luft der Bühne nicht zu leben vermöge?

Wie dem auch sei, man hörte von beiden lange Zeit nichts mehr, bis ganz neuerdings, — es ist nun wohl ein Jahr her — Arno Holz seine „Sozialaristokraten" von Stapel ließ — eine derbe Satire auf die schriftstellernden Salon-Sozialisten und Salon-Anarchisten, von denen jeder eine neue Theorie der Weltverbesserung fertig in der Tasche hat. Die Porträts, die Holz in derber Holzschnittmanier entworfen hat, sind so sprechend ähnlich, daß jeder die Originale, die ihm Modell gestanden haben, sofort herauserkennt.

Aber das Ganze sprudelt so von Geist und Witz, daß ich es nicht begreifen kann, warum sich die ganze Berliner Kritik wie eine Meute auf die arme Komödie stürzte, um sie ingrimmig in Fetzen zu reißen. Von den großen Übermenschen der Kritik wäre es wahrlich klüger gewesen, sie hätten sich wenigstens den Anschein gegeben, als wenn sie Spaß verstünden. Der alte Sokrates wußte ganz genau, warum er sich in den „Wolken" des Aristophanes lächelnd von seinem Sitz erhob, damit das Volk ihn mit seinem Ebenbild auf der Bühne vergleichen könne. Wenn sich die Herren in Berlin gebissen fühlten, so hätten sie sich deshalb noch lange nicht vor der Öffentlichkeit zu kratzen brauchen. Man sagt, daß das sogar unter Sozialaristokraten für unanständig gilt.

Unter denen, die nach Hauptmann dramatische Augenblicksbilder dichteten, wußte Max Halbe zuerst die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde zu fesseln. Schon sein „Emporkömmling" verriet den Wenigen, die ihn lasen, den echten Dichter, der das Beste, was er kann, aus der Erdscholle hervorgräbt, auf der er geboren ist. Die Lokaltöne gaben schon dieser Bauerntragödie, die vielfach noch mit alten Theatermitteln arbeitet, jene zarte Stimmung, durch die sich Halbe bei allen feinfühligen Geistern einzuschmeicheln wußte. Aber erst der

„Eisgang“ ließ die ganze Bedeutung des Dichters ahnen. Dies düstere soziale Gemälde, das in dem ostpreußischen Großgrundbesitzer und in dessen Sohn die alte und die neue Zeit, Feudalismus und Sozialismus, schroff nebeneinanderstellt, konnte zwar den Untergang der alten Ordnung nur durch eine symbolische Nebenhandlung veranschaulichen — aber die gesellschaftlichen Gegensätze waren hier so scharf erfaßt und die Menschen mitsamt der Luft, die sie atmeten, und der Erde, auf der sie standen, aus der Wirklichkeit in die Dichtung hinübergenommen, daß sich niemand der erschütternden Wirkung der Katastrophe entziehen konnte. Der Held war zwar wieder, wie der Bauernsohn im ersten Stück, einer jener innerlich gebrochenen Stimmungsmenschen, der an dem inneren Widerspruch zwischen Familientradition und eigener Überzeugung zu Grunde ging. Aber gerade darum kam er uns Menschen von heute so neu und doch so bekannt vor und hatte unsere Herzen für sich, lange bevor der Verstand sich über seinen schwankenden Charakter Rechenschaft gab.

Gleichwohl wäre Halbe ohne die „Jugend“ eine Litteratenberühmtheit geblieben, um die sich die große Welt gar nicht bekümmert hätte. Nun aber, da dies zarte Lied von der ersten Liebe und der ersten Schuld

die Bühne eroberte, nannte man überall seinen Namen in einem Atemzuge mit Gerhart Hauptmann. Ich wüßte aber auch nicht, welche Dichtung der neueren Zeit ich mit der „Jugend“ vergleichen sollte. Aus Sonnenschein und Blütenduft gewoben, von lauweicher Frühlingsgewitterluft umspielt, sehnt und kost, neckt und schmollt, küßt und zittert, bangt und begehrt, nimmt und giebt sich hier mit Leib und Seele die erste, heiße, unschuldige, schuldbewußte Liebe. Der alte, gutmütige, fröhliche Pfarrer Hoppe, der fanatische Kaplan, das weich hingebende, slavisch-sinnliche Annchen, der eifersüchtige, heimtückische Cretin Amandus und vor allem der Mulus Hans, dieser Embryo des modernen Stimmungsmenschen, dessen zur Schau getragenes Selbstbewußtsein mit der feurigen Werbung und der nachherigen Hilf- und Ratlosigkeit so prächtig kontrastiert — diese ganze Pfarrhaus- und Frühlingsstimmung, die hier ineinanderschwimmt, diese keusche Atmosphäre, in der die unschuldige Liebe zweier junger Herzen beinahe zur Andacht wird, das alles läßt sich nicht schildern und beschreiben. Wer hier nicht spürt, daß ein Dichter zu ihm redet und daß er ihm das Beste und Schönste sagt, was er zu sagen hat, dem ist nicht zu helfen.

Man hat vielfach über den Schluß des Liebes-

dramas den Kopf geschüttelt. Man meinte spöttelnd, der Schuß des Amandus treffe ja nur durch einen Zufall Annchen, damit der Dichter das Mädchen zur rechten Zeit loswerde und der Zuschauer über die Zukunft des Mulus beruhigt nach Hause gehe. Diesem wohlfeilen Gerede möchte ich denn doch entgegenhalten, daß der Schuß durch des Amandus Eifersucht und der Tod Annchens durch ihre Liebe zu Hans genügend motiviert ist. Wohl ist das Ganze, wenn man so will, rein äußerlich betrachtet, ein Zufall, aber für den Dichter und den Zuschauer ist es mehr. Oder sollte nicht jeder die klare Symbolik des Vorganges herausspüren? Den Knoten, den keiner der Vernünftigen, weder der alte Pfarrer, noch der fanatische Kaplan, weder das liebende Annchen, noch der verzagte Mulus lösen kann, den zerhaut blindwütig die Narrheit.

Dem modernen Stimmungsmenschen, dessen erstes Entwicklungsstadium uns Halbe hier mit köstlicher Naturtreue geschildert hat, begegnen wir auch sonst bei dem jungen Ostpreußen auf Schritt und Tritt. In der „Freien Liebe" heißt er Ernst Winter und hat Energie und — Geld genug, um nach langem Schwanken zwischen einem hübschen Familiengänschen, das er standesamtlich und kirchlich heiraten müßte, und seiner freien Geliebten,

der wackeren und tapferen Louise Horn, die er erst mit seinen wechselnden Launen halb zu Tode quält, seine Theorie in die Praxis umzusetzen und im freien Amerika der freien Liebe ein Nest zu bauen. In der „Lebenswende" dagegen ist es ein durch und durch versumpfter Student, Namens Ebert, der zu guter Letzt in der Ehe mit einem schlau berechnenden Bürgermädchen seine letzte Zuflucht findet. In „Mutter Erde" endlich treffen wir in Paul Warkentin einen älteren Hugo Tetzlaff („Eisgang"), der, beim Tode seines Vaters auf das väterliche Gut zurückgekehrt, von dem Zauber der heimatlichen Scholle umsponnen, zu spät erkennt, daß er um eines Phantomes willen (er ist durch eine schöne und geistreiche Professorentochter, mit der er sich vermählt hat, in Berlin zum eifrigen Verfechter der Frauenemancipation gemacht worden) das stille Glück der Heimat und der Jugendliebe verscherzt hat.

Aber Halbe ist nicht der einzige junge Dichter, der sich in den modernen Stimmungsmenschen gleichsam verbissen hat. Nein, bei unserem Rundgange durch das neuere Drama stoßen wir fortwährend mit solchen schwankenden, haltlosen Charakteren zusammen. In Georg Hirschfelds „Müttern" ist es ein junger Musiker, ein Bürgersöhnchen, das, von den Eltern wegen

seiner künstlerischen Neigungen und seiner Liebschaft mit einer Fabrikarbeiterin verstoßen, sich Jahre lang von seiner Geliebten ernähren läßt, um endlich, durch das Elend mürbe geworden, als reuiger Sünder ins Vaterhaus zurückzukehren und, da die Mutter es so haben will und er selber fühlt, daß er in jener Atmosphäre zu Grunde gehen würde, das aufopfernde Mädchen zu verlassen. Was thut die Fabrikarbeiterin, die dem Schwächling ihre schönste Jugend geopfert und ihn mit ihrer Hände Arbeit vor dem Hungertode gerettet hat? Sie verzichtet, um seine Zukunft nicht zu gefährden; ja, sie läßt sich durch die Bitten der Schwester ihres Geliebten sogar bewegen, dem zartbesaiteten Herrchen ihre Schwangerschaft zu verheimlichen, nur damit er nicht etwa Gewissensbisse bekäme und zu ihr ins Elend zurückkehre. Ich gestehe, dieser Schluß gemahnt an die rührseligen Romane aus dem Anfange dieses Jahrhunderts, nur daß Hirschfeld das Weib zur Abwechselung als Fabrikarbeiterin kostümiert, um recht modern zu scheinen. Jedenfalls hat mir das Urteil mancher Berliner Kritiker, hier sei ein neuer Hauptmann erstanden, nur ein Lächeln entlockt. Gerade *weil* die ganze Art, die Dinge zu schauen und zu benennen, an Hauptmann erinnert, möchte man eher das Gegenteil behaupten.

Es ist viel zu viel bewußte Nachahmung da, als daß man an eine besonders starke dichterische Persönlichkeit glauben könnte. Von Hauptmann ist die Stimmungsmalerei und der schwankende Charakter des Helden entlehnt, an Sudermanns Vorder- und Hinterhaus erinnert der Wechsel zwischen der Munckschen Villa und Marie Weils Proletarierstübchen, für Hirschfeld selbst bleibt also nicht viel übrig. Jedenfalls aber wäre nichts verkehrter, als aus diesem Erstlingsdrama dem Dichter schon eine große Zukunft zu prophezeien.

Neben den ernsten, grüblerischen Norddeutschen, die wir bis jetzt kennen lernten, nimmt sich der gemütliche, leichtlebige Wiener gar seltsam aus. Ich kann mir Arthur Schnitzler ohne Cigarette und ohne Hände, die in den Hosentaschen stecken, gar nicht vorstellen. Sein „Anatol" ist echte Wiener Ware, leichtsinnig, verliebt, blasiert, tändelnd, ein wiegender Walzer, der bald wie ein Choral, bald wie ein Trauermarsch klingt, aber doch immer in den Walzertakt zurückfällt. Es sind lose Szenen, meist Zwiegespräche zwischen einem Er und einer Sie, oft auch blos Geständnisse und Beichten zwischen Freund und Freund, die sich wieder um eine Sie drehen; es riecht nach parfümierten Briefchen, trockenen Blumen und Haarlocken, und dazwischen kichert und

weint es, als ob man hinter der Thüre auf einen Kuß warte. Die beiden Freunde, die uns hier Schnitzler vorstellt, Anatol, der feinfühlige Stimmungsmensch, der sich mit Wohllust selbst beobachtet, alles, was er erlebt, halb ironisch, halb tragisch nimmt und deshalb trotz aller Leichtfertigkeit das kleine Leiden und den kleinen Lebensüberdruß kennt, und Max, der fröhliche Lebemensch, der jeden Tag und jedes Weib neu und blindlings genießt, — diese beiden echten Wiener Typen kehren bei dem Dichter immer wieder. Im „Märchen" heißen sie Fedor und Robert, in „Liebelei" Fritz und Theodor.

Fedor — das ist der kurze Inhalt des ersten Dramas — spottet über das Märchen vom gefallenen Weibe und verteidigt die natürliche Liebe zwischen Mann und Weib so eifrig, daß sich die ehrsamen Kleinbürger, die sich bei der Familie Theren versammeln, über den Freigeist entsetzen. Als er sich aber über Hals und Kopf in die hübsche Fanny verliebt und von ihr selbst, die seinen Worten dankbar gelauscht hat, die überraschende Neuigkeit erfährt, daß sie schon zwei Männern angehört habe — einem, der sie verführt und verlassen, und einem, in dessen Arme sie sich geflüchtet, der sie aber auch um ihres ersten Fehltritts willen nicht ernst

genommen habe, — entpuppt sich der Gedankenheld als sehr mäßiger Lebenskünstler. Er kann über die Vergangenheit der Geliebten nicht hinwegkommen; er fühlt, daß er daran zu Grunde gehen müßte, und er macht es so, wie Nummer zwei, nur in allen Ehren, ohne vorher verbotene Liebe genascht zu haben. Fedor hatte über das Märchen der Gefallenen gelacht. Aber ist es, — natürlich müssen wir uns stets die kleinbürgerliche Gesellschaft dazu denken — wirklich ein Märchen aus alten Tagen? Nein, es ist bittere Wahrheit, aber es giebt noch ein viel trauriges Märchen, das in der Gegenwart immer Märchen bleibt — das Märchen von der Rettung der Gefallenen durch den liebenden Mann.

Wie schnell aber ein Mädchen fallen kann, das lehrt die „Liebelei". Sie ist, obwohl später gedichtet, gewissermaßen das Vorspiel zum Märchen, hat aber einen viel strafferen dramatischen Bau und ist reicher an poetischen Schönheiten. Der erste Akt ist ein köstliches Stimmungsbild. Dies fröhliche Junggesellenheim, in dem man liebt und schäkert, schmollt und küßt, die beiden ungleichen Freunde und ihre beiden ungleichen Mädel, die leichtlebige Mizi und die sentimentale Christine, das mollige Liebesnest, über dem so freundlich mild der Schein der Lampe flackert, dies ausgelassene

Lachen und Küssen und dazu Fritzens geheime Angst und Christinens heimliche Thränen, die auf das kommende Unheil deuten — das alles ist so wahr und naturfrisch empfunden, daß jeder beim Anblick dieser Liebespärchen seine eigene Jugend noch einmal zu durchleben glaubt. Schade, daß der zweite Akt in Wiener Thränenseligkeit erstickt. Das einzig Erfrischende bei diesem ahnungsvollen Abschiede der Liebenden sind die herzhaften Worte des alten Geigenspielers, der auch dem armen Mädchen das Recht auf eine schöne Jugend, auf Freude und Liebe zugesteht. Aber dann freilich darf man das Leben nicht so schwer nehmen wie Christine. Sonst wird aus der Liebelei ein Liebestod. Als Christine erfährt, daß sie eine Nebenbuhlerin hatte, und daß ihr Geliebter um dieses verheirateten Weibes willen im Duell gefallen sei, da bäumt sich ihr ganzer Stolz noch einmal ingrimmig empor, um jählings in Scham und Verzweiflung zusammenzubrechen. Es war eben nur eine Liebelei! Die Tragik dieses dritten Aktes ist erschütternd und dem Stimmungszauber des ersten ebenbürtig.

Aber nicht nur durch leichtsinnige Liebelei kann man ein Weib zu Grunde richten. Es giebt auch eine Sünde der Enthaltsamkeit, von der weder die Bibel noch unsere

Moralbücher reden. Cäsar Flaischlen hat es gewagt, den Finger in diese schwärende Wunde unserer heutigen Gesellschaft zu legen. Seine „Toni Stürmer“ ist mit dem Privatdozenten Wolfram Märklein, einem weltabgewandten Idealisten, der die sittlichen Forderungen der heutigen Gesellschaft peinlich genau erfüllt, fünf lange Jahre hindurch verlobt, ohne daß sich noch eine Aussicht auf baldige Heirat zeigt. Ihre heiße Sinnlichkeit läßt sich nicht länger bändigen; sie schreit nach dem Manne. Die Gegenwart eines ehemaligen Jugendfreundes von Wolfram, eines Kaufmannes aus Mexiko, eines praktischen Genußmenschen, der ihr heimliches Sehnen durchschaut, reizt sie noch mehr. Sie ahnt die Gefahr und fleht Wolfram an, mit ihr eine Reise zu machen, damit sie sich ihm ganz hingeben könne. Allein er weigert sich um ihrer Ehre und um der Leute willen! Da bricht sie, in ihrem heiligsten, weiblichen Empfinden tödlich verwundet, ganz mit dem moralfesten Mitgliede der Gesellschaft, das nun nichts gescheiteres anzufangen weiß, als im Arm einer Dirne seinen Schmerz über die ungetreue Geliebte auszutoben.

Die freie Liebe bildet ganz selbstverständlich ein Lieblingsthema der Modernen. Auch in seinem „Martin Lehnhardt,“ der bei seiner ersten Aufführung in der

Litterarischen Gesellschaft in Leipzig stürmischen Beifall erntete, streift Cäsar Flaischlen dieses Gebiet, aber wieder so echt künstlerisch, daß er ihm eine ganz neue Seite abzugewinnen weiß. Eine feingebildete Dame, deren Mann schon lange Jahre im Irrenhause steckt, deren erste Jugend längst dahin ist, schenkt ihre ganze Liebe — die Empfindungen einer sorgenden Mutter mengen sich seltsam mit dem heißen Verlangen der Geliebten — einem jungen Studenten der Theologie, der bei ihr ein Zimmer gemietet hat. Sie rettet ihn dadurch aus dem Sumpfe des Berliner Nachtlebens und sonnt sich noch einmal, ehe der Lebensabend anbricht, an den warmen Strahlen wahrer Liebe. Dieses seltsame Liebesverhältnis, das uns Flaischlen so zart und keusch andeutet, daß ein kritischer Dickhäuter in Leipzig es im Interesse der höheren Töchter flugs in eine platonische Freundschaft umdichtete, bildet aber gleichsam nur den sanftausklingenden Schlußakkord in dem stürmischen geistigen Befreiungskampfe, den der schwäbische Pfarrerssohn in Berlin durchzukämpfen hat. Der Untertitel „Ein Kampf um Gott" sagt deutlich genug, was wir von dem Drama eigentlich zu erwarten haben. Es ist eine theologische Disputation über den alten und den neuen Glauben — aber kein trockenes

Gelehrtengezänk, sondern das klirrende Aufeinanderprallen zweier Menschenseelen, deren ihre Überzeugung das Heiligste und Teuerste ist, was sie besitzen. Der bibelgläubige, beschränkte Pfarrer Bilfinger, der seinen Neffen in Berlin besucht und ihn als Freigeist wiederfindet, ist Zug um Zug dem Leben abgelauscht, und wenn Berliner Kritiker wähnen, diese Glaubenskämpfe hätten für unsere Zeit jede Bedeutung verloren, so vergessen sie, daß Berlin und die Provinz Preußen, wo vielleicht sogar im Volke, Dank der frommen Junkerherrschaft, jeder lebendige Glaube erstickt ist, noch lange nicht ganz Deutschland sind. Übrigens mag auf manche, die so vornehm über „Martin Lehnhardt“ absprechen, das scharfe Wort des jungen Theologen passen: „So oder so! ‚Wer nicht an Gott glaubt und seine Bibel, ist ein Abtrünniger und Verworfener‘ erklärt der eine, und der andere, und mit derselben apodiktischen Bestimmtheit: ‚I wo! Religion ist überhaupt ein überwundener Standpunkt!‘ und weder dem noch dem ist es auch nur im Schlafe eingefallen, einmal ernstlicher darüber nachzudenken.“ In der That, wenn sogar ein Geistesriese wie Nietzsche sich immer und immer wieder mit dem religiösen Problem beschäftigt, so dürfte die hochwohlweise Kritik es den armen Dichtern, die Höhen-

und Tiefenmenschen darzustellen haben, nicht so sehr verübeln, wenn sie eine Gedankenwelt, in der noch reichlich zwei Drittel unserer Bevölkerung befangen sind, nicht einfach aus der Welt hinauslügen. Das thun sie denn auch glücklicher Weise nicht. Ibsen führt uns in den „Gespenstern" und in „Rosmersholm" seine orthodoxen und freigeistigen Pastoren vor, von der gewaltigen Gedankendichtung „Brand" gar nicht zu reden; Hauptmann hat in den „Einsamen Menschen" zwei fromme Christen zu Wort kommen lassen; in Carl Marias „Christnacht" messen sich Vater und Sohn, der alte Theologe und der abtrünnige Freigeist, in ganz ähnlichem geistigem Zweikampfe, wie bei Cäsar Flaischlen Onkel und Neffe, und in Carl Rosners „Auferstehung" sucht ein Weib, das sich zur Herrenmoral durchgekämpft hat, einen Schwächling von Pfarrer vom Glauben und vom Weibe loszureißen. Überall, bei den verschiedensten Dichtern, stoßen wir immer und immer wieder auf das religiöse Problem. Warum also einem Cäsar Flaischlen einen Strick daraus drehn? Ich wollte gar nichts sagen, wenn die fünf Szenen — es sind wieder echt moderne Augenblicksbilder — keinen höheren poetischen Wert hätten. Aber das Gegenteil ist der Fall. Sie sind meisterhaft aufgebaut; die Sprache zeichnet sich

durch die knorrige Plastik des Süddeutschen aus, und die geflickte Christusbüste, die, kaum wieder ins Haus gebracht, am Boden ganz zerschellt, deutet den natürlichen Gang der theologischen Disputation in einem einzigen packenden Bilde. „Entweder gläubig und Christ in meinem Sinn oder aber Atheist! Ein anderes giebt es nicht! Also wähle!“ erklärt der alte Bilfinger, und Martin erwidert: „Dann bin ich Atheist!“ Ich denke, ganz abgesehen von der künstlerischen Bedeutung dieser Szene, kann es gerade heute, wo wir wieder dem Mittelalter immer näher rücken, unserem Theaterpublikum gar nichts schaden, wenn es mitunter auch über diese tiefsten Fragen, denen viele so gerne ängstlich ausweichen, einige klare Antworten hört. Oder war es nur ein blöder Zufall, daß in Leipzig ein wahrer Sturm des Beifalls das Carolatheater durchtoste, als Martin Lehnhardt dem alten Bilfinger die sarkastischen Worte entgegenschleuderte: „Doch natürlich! Um Gotteswillen nur keine selbständigen Menschen! Wozu denn? Was soll denn Kirche und Staat mit Leuten, die denken? Sie dächten ja gleich den ganzen Krempel über den Haufen!“

Manches an „Martin Lehnhardt“ mag an Ibsen erinnern. Allein wo gäbe es ein modernes Drama, bei

dem man nicht solche vermeintliche Anlehnungen oder Entlehnungen herausklügeln könnte? Ich erinnere nur an Max Dreyers „Winterschlaf," wo das verschneite Försterhaus mit seiner Weltabgeschiedenheit und seinem Ausblick in den unendlichen Schnee in einem andern Landschaftsbilde die beengte Stimmung des Ibsenschen Fjordes wiedergiebt. Ja, hier muten uns sogar einzelne Redewendungen wie Nachahmungen der Ibsenschen Zeichensprache an. So wenn Trude zu ihrer Tante sagt: „Wenn's nur nicht so wäre —" und auf die verwunderte Frage: „Wie?" in sich zusammenschauernd fortfährt: „Als wenn all das Weiße so schleichend über Einem zusammenkriechen wollte." Und doch wird niemand behaupten wollen, Max Dreyer habe das tragische Forsthausidyll von Ibsen gestohlen. Eher könnte man Hauptmannsche Reminiscenzen herausstifteln. Der junge Sozialpolitiker Hans Meinecke, der unverschuldet ins Gefängnis kam, weil er, um das Los der Allerärmsten kennen zu lernen, in einer Herberge für Obdachlose nächtigte, ist offenbar ein weitläufiger Verwandter von Alfred Loth in „Vor Sonnenaufgang." Seine Vorliebe, zu docieren, ist unverkennbar. Und wie dort Helene, so lauscht hier das Försterstöchterchen, das ebenfalls die glücklose Braut eines unge-

liebten jungen Mannes ist, durstig den mildherzigen Reden des fremden Gastes, den der Vater und der Bräutigam halberstarrt im Schnee aufgelesen haben. Aber damit ist auch alle Ähnlichkeit erschöpft. Die wilde Eifersucht des Jägerburschen, der seine Verlobte vergewaltigt, damit sie nicht dem verhaßten Fremden folge, und der Selbstmord der Geschändeten, diese erschütternden Höhepunkte der Handlung, sind Dreyers unbestrittenes Eigentum. Weßhalb also nach Plagiaten graben, wo keine zu finden sind?

Ein Weib zwischen zwei Männern — dieser unerschöpfliche dramatische Vorwurf beschäftigte Max Dreyer schon in seinem ersten Drama, dem er den bezeichnenden Titel „Drei" gab. Die alte Geschichte vom Hausfreund hat hier eine ganz neue Gestalt angenommen. Ein fröhliches, harmloses Dasein zu dreien wird plötzlich durch die bloße Erinnerung an eine Jugendsünde vergiftet. Den jungen Gelehrten Karl Genzmer, der sich mit seiner Susanne und seinem Freunde Hans des Lebens freut, besucht eines Tages der behäbige Großkaufmann Bollert und erinnert ihn an die schöne Zeit, da sie auch selbdritt miteinander hausten, er, seine Frau und der junge Gelehrte — wie Geschwister! Genzmer aber, der weiß, wie es damals um ihn und die junge Frau seines

Freundes stand, sieht von nun an den unschuldigen Verkehr zwischen Susanne und Hans durch die argwöhnische Brille des eifersüchtigen Ehegatten. Und während er selbst leidet, peinigt und kränkt er seine Frau mit seinem dummen Argwohn so lange, bis sie sich ihm entfremdet und Hans ihre Liebe schenkt. Aber der liebt sie nur wie einen guten Kameraden, und so gehen denn die drei, die so glücklich zusammen waren, verbittert jedes seiner Wege. Wer erinnert sich dabei nicht an Echegaray, der uns in einem seiner Dramen einen eifersüchtigen Gatten vorführt, der gerade durch seinen Argwohn die harmlose Freundschaft zwischen Frau und Freund in Liebe verwandelt?

Ein dreieckiges Verhältnis ganz eigentümlicher Art schildert uns Franz Servaes in seiner „Stickluft". Ein junger Schriftsteller — man sieht, der moderne Stimmungsmensch läßt uns nicht mehr los — lebt mit seiner früheren Geliebten, einer Berliner Zimmervermieterin, die ein Kind von ihm hat, und mit seiner jungen Frau zusammen in einem Haushalt. Er rühmt sich seinem Freunde gegenüber seiner Vorurteilslosigkeit, verzehrt sich aber in Wirklichkeit in dieser ungesunden Atmosphäre in namenlosen Qualen und erträgt den entwürdigenden Zustand nur um seines Kindes willen.

Da kommt ein Freund ins Haus, lebenslustig, kräftig und — reich. Die kleine Emmy verliebt sich in ihn und will mit ihm fliehen. Rolf — so heißt ihr überreizter Gatte — belauscht die Beiden und erniedrigt sich vor seiner Frau zu unwürdiger Liebesbettelei. Sie bleibt, aber zwischen ihr und dem geliebten Rappo fliegen Briefe hin und her. Sie verabreden sich, auf einer Erholungsreise, zu der Emmy ihren Mann bestimmen soll, zusammenzutreffen. Rappo schickt das Geld. Rolf glaubt, es stamme vom Verkauf einiger Möbel. Der alte Daniel — so heißt mit ihrem Studentenspitznamen die frühere Geliebte, die bei Rolf die Hausgeschäfte besorgt — verrät aus Mitleid Rolf alles, verfällt dabei aber — ein feiner Zug! — in Liebesraserei und bietet dem Verzweifelnden statt der treulosen Emmy sich selber an. Rolf, dessen Nerven durch alles Frühere so wie so schon zerrüttet sind, erfaßt beim Anblick des um Liebe winselnden alten Weibes ein solcher Ekel, daß er ins Schlafzimmer geht und sich mit einer Portièrenschnur aufknüpft.

Der Schwächling, der den Übermenschen spielen möchte, diese Nietzsche-Karrikatur, die das Pflaster unserer Großstädte unsicher macht, ist ein echtes Kind unseres Jahrtausend-Endes. Wer die Litteraturgeschichte unserer Zeit schreibt, wird ihm ein besonderes Kapitel widmen müssen.

Überhaupt hat man bei denen, die mit und nach Gerhart Hauptmann die deutsche Bühne mit dramatischen Augenblicksbildern bereicherten, zwei große geistige Strömungen die freilich oft ineinander überfließen, scharf auseinanderzuhalten. Die Einen — darunter sind die meisten der bis jetzt Genannten zu rechnen — sind die Dichter des sozialen Mitleides. Sie führen ihren Stammbaum auf Ibsen zurück, insofern er sich im Norden als Bannerträger der sogenannten modernen Ideen hervorgethan hat. Die Andern sind Jünger Nietzsches und wollen sich ausleben als selbstherrliche Persönlichkeiten. Sie träumen schon bei Tage vom Übermenschen, der des Mitleids entraten kann, weil die Zeiten des Leidens vorüber sind, und sie schwärmen für die Herrenmoral, weil sie keine Sklaven mehr auf Erden sehen wollen. Nietzsche hat die schaffenden Geister im Norden und in Deutschland reich befruchtet. Von ihm ging in Norwegen und Dänemark die zweite litterarische Revolution dieses Jahrhunderts aus. Georg Brandes, der ein Jahrzehnt zuvor die modernen Ideen aus Frankreich nach Skandinavien verpflanzt hatte, wurde zum Propheten der Zarathustralehre, und der junge Nachwuchs, den Ibsens Moralpredigten zu langweilen begannen, lauschte begeistert dem neuen Evangelium.

„Wissen Sie, daß, wenn ich Frau Alving in Ibsens „Gespenstern" die Leichenrede über ihren toten Mann halten hörte, ich bei mir dachte: es ist äußerst schade, daß der Kerl schon tot sein mußte" — diese boshafte Ironie, die August Strindberg im „Vater" einem Arzt in den Mund legt, bezeichnet am schlagendsten den plötzlichen Umschwung der Stimmung. Die Frauenrechtler sind auf einmal Frauenverächter geworden. Man redet überhaupt nicht mehr von der Frau, sondern vom Weibe, man hat nicht mehr Mitleid mit der Ehesklavin, man bedauert den Gatten, man beschäftigt sich nicht mehr mit den Gesellschaftswissenschaften, um aus der ökonomischen Abhängigkeit die Beschränktheiten und Fehler der schöneren Hälfte abzuleiten, sondern man treibt Physiologie, um die Minderwertigkeit und alle Untugenden der Männin aus ihrer Natur zu erklären. Dieser Rückschlag war nach den einseitigen Beweisführungen der Frauenrechtler, die sich geradezu geberdeten, als ob der natürliche Organismus gar nicht da wäre, nur allzu begreiflich, und so sonderbare Blasen er trieb, so viele neue Einsichten und Erkenntnisse hat er auch zu Tage gefördert. Man darf nie vergessen, daß der Haß schärfere Augen hat als die Liebe. Gewiß, Strindbergs Frauenhaß ist krankhaft durch und durch. Aber darf

man deshalb seinem „Vater“ und seinem „Fräulein Julie,“ diesen furchtbaren Seelengemälden, deren grausame Wahrheit uns erstarren macht, die Bewunderung versagen? Und ist, im Grunde genommen, nicht alles, was der Dichter Schlimmes und Böses am Weibe offenbart, ein trauriges Armutszeugnis für den Mann, der der geborenen Herrin als erbärmlicher Schwächling gegenübersteht? Zu dem sind es ja, wie Strindberg selbst ausdrücklich bemerkt, lauter Entartungserscheinungen, die der Dichter uns vorführt. Diese Laura, die im Kampf um die Herrschaft über das Kind ein flüchtig hingeworfenes Wort ihres Mannes — man könne eigentlich nie genau wissen, wer der Vater eines Kindes sei — als tödliche Waffe benutzt, um ihn langsam zu Tode zu foltern, bis sie ihn als angeblich Wahnsinnigen für immer unschädlich macht, und dieses Fräulein Julie, das entartete Halbweib aus alter Herrenkaste, das an der plötzlichen erwachenden Sinnlichkeit zu Grunde geht, dieses adlige Töchterlein, das sich mit dem Diener einläßt und die Schande nicht verwinden kann, — sie tragen beide den pathologischen Stempel an der Stirn. Aber sind diese physiologischen Entartungserscheinungen nicht erst die Folge der Kasten- oder Klassenherrschaft? Und bestätigt also der Dichter

nicht lediglich die Lehren der modernen Gesellschafts-wissenschaft?

Doch wie dem auch sei, rein künstlerisch betrachtet, haben diese jungen Norweger jedenfalls einen großen Schritt vorwärts gethan. Das leidige Moralisieren, das alle Kunst verdirbt, hörte endlich auf. „Es wäre ungeheuer angenehm," sagt in Gunnar Heibergs „König Midas" der junge Maler Hielm zu dem Wahrheitsapostel Ramseth, einer litterarischen Karrikatur, in der jeder sofort Björnstjerne Björnsons Züge erkennt, „es wäre ungeheuer angenehm, wenn all dies Gewäsch von Freiheit und Ehre und Selbständigkeit und Sittlichkeit und Verantwortung und Berufensein und Wahrheit bald ein Ende hätte. Sehen Sie, wir werden ganz verrückt davon!" Und wir können diesen Dichtern, die sich zum Moralpredigen zu gut dünken, ihren Ärger lebhaft nachfühlen. Derselbe Gunnar Heiberg, der hier Björnson und Ibsen verspottet, hat uns übrigens auch das beste soziale Drama des Nordens geschenkt — „das große Loos," das Gustav Morgenstern meisterhaft ins deutsche übertragen hat. Seltsamer Weise haben verschiedene Kritiker in dieser feinen psychologischen Charakteranalyse — es handelt sich um einen sozialistischen Agitator, der, plötzlich reich geworden, seine früheren Anschauungen preis-

giebt, bürgerlicher Sozialreformer und Wohlthäter wird und schließlich, als er, wieder verarmt, durch seine Geliebte zur großen That entflammt, sich noch einmal an die Spitze der Arbeiter stellen will, keinen Glauben mehr findet, sondern den Tod des Verräters stirbt — eine Verhöhnung des Sozialismus erkennen wollen. Als ob nicht gerade die Charakterwandlung Hallers die sozialistische Lehre, die in den verschiedenen moralischen und politischen Anschauungen der Menschen nur Spiegelungen der ökonomischen Gegensätze erblickt, aufs glänzendste bestätigte. „Was hielt er nicht aus?“ „Die Vergoldung.“ Diese kurze Frage und Antwort, mit der das Drama schließt, sollte doch jedem, der zu lesen versteht, die einfache Symbolik der Handlung klar machen.

Nietzsches lächelnde Weiberverachtung, die in Strindberg zu einer ingrimmigen Wahnidee wurde, hat der wandelbare Proteus der deutschen Moderne, der Halbfranzose an der Donau, der alle litterarischen Moden in Paris getreulich in seinem Tagebuch verzeichnet, weil er hinter ihnen die unsichtbare Kunst der Zukunft ahnt, lächelnd wie ein Kenner in das Drama übertragen. Hermann Bahr — von wem anders sollte ich hier auch reden? — darf man nicht in irgend einer litterarischen Rubrik unterbringen wollen. Er ist über-

haupt nur zum Anschaun geeignet. Man darf ihn höchstens streicheln, aber beileibe nicht anfassen. Denn will man ihn festhalten, so entschlüpft er einem unter den Händen. Es giebt eben Leute, deren ganzes Leben eine fortwährende Verwandlung ist. Das mag für die, die nur das Feste begreifen können, sehr widerwärtig oder traurig sein. Sind aber die sich Wandelnden Künstler, so kann man ihnen zu ihrem ewigen Werden nur Glück wünschen.

Ich habe früher schon von Bahrs „Neuen Menschen" gesprochen, in denen sich der Verfasser der „Einsichtslosigkeit des Herrn Schäffle" als bürgerlicher Übergangsmensch mit dem Sozialismus abfindet. In der „großen Sünde" packte er, Ibsen nacheifernd, das politische Treiben des österreichischen Kaiserstaates mit nerviger Hand und verhöhnte die lächerliche Oppositionsspielerei und Vereinsmeierei der Liberalen. Der Held, ein ehrlicher Idealist, der die Freiheitsphrasen der Spießbürger für baare Münze nimmt und mit dem Kampf für die Volksrechte Ernst machen will, erkennt zu spät, welchen Jammermenschen er seine besten Kräfte geopfert hat. Er wandert ins Zuchthaus und erfährt, als er wieder in sein Heim zurückkehrt, daß auch seine Gattin ihn verlassen will. In einem Anfall von Irrsinn erdrosselt

er sie. Den Schluß bildet ein wüstes Gelage des Vereins Opposition, in das der aus seiner Zelle entsprungene Irrsinnige hereintaumelt, um seine große Sünde zu bekennen — die Sünde gegen die Lüge! Man kann die dramatischen Augenblicksbilder, die Bahr vor uns entrollt, schon darum nicht gleichgültig bei Seite schieben, weil hier der erste, kühne Versuch vorliegt, die Volksmasse mit den neuen Kunstmitteln des Naturalismus zu bewältigen. In den Volksversammlungen im ersten und im dritten Akt reden oft vier bis sechs Personen gleichzeitig durcheinander. Ob es einem modernen Regisseur je gelingen könnte, die verschiedenen Stimmen so abzutönen, daß der Hauptsprecher trotzdem immer vom Publikum verstanden würde, wage ich zu bezweifeln. Aber schon der kühne Gedanke, das gleichzeitige Sprechen Vieler aus der Wirklichkeit in die Dichtung zu übertragen, beweist genugsam, wie auch in Bahr das Bewußtsein lebendig war, daß der naturalistische Stil die Dichtung nicht verelendigen, sondern bereichern müsse.

Der offizielle Politiker, den Bahr schon in der „großen Sünde" verlacht, muß ihm auch in der witzigen, wenn auch etwas gekünstelten Plauderei La marquésa d' Amaégui als Prügelknabe dienen. Nur stellt er

hier dem phlegmatischen Parlamentarier der Opposition, der es seinem Rufe schuldig zu sein glaubt, stets den heißblütigen Kraftmenschen zu spielen, einen verliebten, lustigen, naturalistischen Schriftsteller gegenüber, der, um sein Leben mit seinem Dichten in Einklang zu bringen, vor der Öffentlichkeit stets in wortkarge Weltschmerzelei und Weltverachtung versinkt. So quälen sich die beiden in der Sommerfrische gegenseitig zu Tode, bis ein Zufall sie entlarvt und sie beide Gott danken, daß sie sich wie andere natürliche Menschen gehaben können.

Hermann Bahr ist ein Schalk — besonders, wenn er das Weib anblinzelt. Seine Satire „Die häusliche Frau" giebt sich den Anschein, als wollte sie die schönere Hälfte der Menschheit an den Pranger stellen. Allein das boshafte Lächeln, das dem Dichter um die Lippen spielt, gilt ja nur den geborenen Gehörnten, die nicht alle werden. „An und für sich ist eine Frau gar nichts", sagt der ehrliche Freund zu dem vielbeschäftigten Advokaten, um ihn zu warnen, „aber man kann alles aus ihr machen. Sie thut gar nichts — aber sie läßt alles mit sich geschehen. Und darum wenn ich von einer Frau was Schlimmes höre, dann denke ich immer: den Mann sollte man prügeln." Allein der trockene Rechts-

anwalt versteht ihn nicht. Und so geht denn das Liebäugeln und Necken zwischen Frau und Freund lustig weiter, bis sie dem jungen Maler gar auf die Bude rennt. Leider zu sehr ungelegener Zeit; denn kurz vor ihrem Erscheinen hat sich ihr — Dienstmädchen, das ebenso verliebt ist wie die Herrin, in dem Malerstübchen eingefunden. Und da nun gar noch, durch einen boshaften Zufall herbeigeführt, der rechtskundige Ehegatte an die Thür klopft, so bleibt dem so mit Liebe Überschütteten nichts übrig, als sich die Besuche so schnell als möglich vom Halse zu schaffen. Das geschieht. Und in einem Anfall von Edelmut geht er hin und warnt den Freund — seiner Frau halber. Aber was erntet er für Dank? Der gezähmte Ehegatte komplimentiert ihn zur Thüre hinaus, und das verliebte Weibchen lacht dazu. Man muß das ganze Stück, das mit seinen Versteckspiel im zweiten Akt an die alte Schubladenkomödie gemahnt, mit derselben frohen Laune hinnehmen, aus der heraus es geschrieben ist. Es stellt die Welt dar, wie sie ist, und will keine Frauenfrage lösen. Vergißt man das nicht, so wird man über den gemütlichen Wiener Humor lachen, mit dem Bahr das Ewig-Weibliche hänselt: „Die Frauen sind ja Engerln; aber freilich in den besten ist irgendwo ein kleines

Meerschweinchen versteckt — man könnte das Meer auch weglassen. So lange das beschäftigt ist, in seinem Winkel bleibt und Ruhe giebt, geht alles ganz famos. Aber wehe, wenn das Meerschweinchen nervös wird! Dann ist es schon aus. Man muß das Meerschweinchen bei guter Laune erhalten."

„Verachte das Weib!" Dies ingrimmige Motto, das Otto Erich Hartleben einer seiner Komödien angeheftet hat, verrät den verborgenen Ernst und den verbissenen Schmerz, der hinter der lachenden Maske dieses norddeutschen Vetters von Hermann Bahr seine heimlichen Thränen birgt. Der fröhliche Otto Erich, dessen sieghafter Humor so manchem traurigen Weltschmerzler die Kummerfalten auf der Stirne glättete und Sonnenfreude ins Herz jauchzte, eröffnete sein dramatisches Scharmützel mit einer köstlichen Ibsen-Parodie. Ein symbolischer Laubfrosch, ein impotenter Gymnasiallehrer, der von zwei Frauen mit zwei Kindern beglückt wird, ein versoffener Klavierlehrer, der den Darwinismus der Familie erläutert, ein Unbekannter aus dem Norden, den das strohgelbe Haar als Vater des einen Professorenkindes brandmarkt, ein kaltes, trauriges Haus, in den kein Feuer brennt, — das sind die wunderlichen Ingredienzien, aus denen sich der

lachende Ibsenverehrer ein Brausepulver bereitet. Die Verse aus Vischers „Faust III. Teil," die Hartleben auf das Titelblatt setzte, erinnern die kritischen Wiederkäuer, die in jeder Parodie eine Steinigung sehn, zur rechten Zeit daran, daß hier nur die gekränkte Liebe zu einem Genius ihre Purzelbäume schlägt.

Der echte Otto Erich kommt aber erst zum Vorschein, wenn er bitter von sich hinlacht, daß es für den, der auf die begleitenden Obertöne achtet, wie verhaltenes Weinen klingt. Seine „Angele," die den Sohn mit dem Vater betrügt, um schließlich einen Theologen zu angeln, der sie zu einer ehrsamen Hausfrau machen soll, ist ein echtes Großstadtkind, und die beiden Lebemänner, der verwitwete Vater, den die treulose Gattin zu dem gemacht hat, was er ist, und der Sohn, der sich des Vaters schämt, der sich mit ihm in die Geliebte teilt, passen trefflich in das niedliche Gesellschaftsbildchen, das Zug für Zug der Natur abgelauscht ist. Das Ganze ist nichts als eine Plauderei. Aber wie versteht Hartleben zu plaudern oder, besser gesagt, wie läßt er seine Menschen plaudern! Die Franzosen sind, mit ihm verglichen, die reinen Stümper; denn während sie nur geistreiche Worte drechseln, zaubert Hartleben mit jedem Seufzer und jedem Gekicher, das er lose andeutet, den

ganzen Menschen hin. Während sich da am Tisch vor uns zwei oder drei Leute necken und zanken, erleben wir innerlich all das, was die drei zusammen in vielen Jahren erlebt haben — und das alles, als ob es sich ganz von selbst verstünde. Ich glaube fast, Otto Erich könnte uns durch den ersten besten Menschen eine Tragödie mit einer Cigarette vorrauchen lassen.

In „Hanna Jagert" führt uns der Dichter aus dem Salon in die Arbeiterwohnung. Die Tochter des wackeren Maurerpoliers, die früher eine eifrige Sozialistin und Versammlungsbesucherin war, hat sich, seit ihr Bräutigam, der Schriftsetzer Conrad, wegen eines politischen Vergehens im Gefängnis sitzt, mehr und mehr von der Öffentlichkeit zurückgezogen. Warum? Sie hat eine neue Bekanntschaft gemacht; sie liebt einen jungen Fabrikbesitzer, einen Chemiker, der dem lernbegierigen Mädchen die neue Welt der Wissenschaft und der Kunst erschließt. Der Befreiungskampf des Proletariats dauert ihr zu lange. Ihr Egoismus sagt ihr, daß sie nicht erst auf die andern warten könne. Und so nimmt sie die fremde Hand, die ihr helfen will, sich in die Höhe emporzuarbeiten. Sie gründet mit dem Gelde, das ihr Geliebter vorschießt, ein Schneidergeschäft, aber sie betrachtet sich nicht als seine Maitresse,

sondern als freies Weib und zahlt ihm nach und nach das Geliehene zurück. Und als sie die letzte Rate abliefert, giebt sie ihm den Abschied, um sich einem jungen Adligen, dessen hübsches Gesicht ihr gefällt, in die Arme zu werfen. Aber hier, wo sie zu lieben wähnt, kann sie wieder nicht achten. Denn der junge Vernier ist der geborene Pantoffelheld. Er macht ihr einen Heiratsantrag, und ihr zweiter Bräutigam, in dem sich Liebe und Eifersucht streiten, geht beruhigt von dannen, weil er überzeugt ist, daß sie dem Freund ebenfalls einen Korb geben werde. Aber nein, sie nimmt seinen Antrag an, nicht weil sie ihm mehr liebt als den andern, sondern — weil sie von ihm schwanger ist. „Sie hat eben Humor" sagt der verblüffte Freund, als er bei seiner Rückkehr die neueste Neuigkeit hört. Wer sieht hier nicht wieder das bittere Lächeln der Ironie des Dichters Lippen kräuseln? Das Nietzsche-Weib, das die Männer, die es zu lieben wähnt, nur als Staffeln benützt, um aus der Sklavenkaste in die Herrenkaste emporzusteigen, scheitert mit all seinem stolzen Unabhängigkeitssinn an der lächerlichen physiologischen Thatsache, daß es — Weib ist.

Doch wie unschuldig ist dieser Naturfehler der Proletarierin, wenn man ihn mit der Ehelüge der ge-

bildeten Gesellschaft vergleicht! Hier wäre das leichte Gekitzel der Ironie nicht mehr angebracht, hier müssen derbe Geißelhiebe niederhageln. So dachte Hartleben offenbar, als er „die Erziehung zur Ehe“ schrieb. Das verlobte Banquierssöhnchen, das lieber mit seiner feschen Komptoiristin schäkert, als neben seiner bleichsüchtigen, gezierten Auserwählten zu sitzen, die entrüstete Mutter, die nicht die Liebschaft, sondern den Ernst dieser Liebschaft tadelt, das Dienstmädchen, das aus dem Hause muß, weil der Herr Sohn sie ebenfalls allzu wohlgefällig betrachtet, der herbeitelegraphierte Onkel aus Sachsen, der dem Jungen den Kopf zurechtsetzen soll und statt dessen mit ihm Berlin bei Nacht studieren geht, und endlich die Komptoiristin Meta Hübke, die sich am selben Tage, da sie Hermann verlassen, mit einem Herrn von Adel tröstet, mit der Aussicht, später, wenn dieser sie satt hat, um der Abfindungssumme willen, an dem zynischen halbwüchsigen Sohn ihrer Vermieterin, einer echten Berliner Pflanze, noch einen Ehegatten zu finden — das alles ist eine so prächtige Illustration des vielgepriesenen Familienlebens von heute, daß wir uns Ärger und Zorn und Wut mit einem Mal vom Herzen lachen.

Und doch ist ein schriller Ton darin. Nicht daß

er uns störte. Aber er erinnert uns, daß wir keine Posse, sondern ein Stück Leben vor uns haben. Wenn aber das Leben selbst zur Posse wird? Wenn sich der Rudolfstätter Philister von seiner ehemaligen Jugendgeliebten, der jetzigen Chansonette Rita Revera, die er aus der sittlichen Verderbnis retten und zu seinem staatlich und kirchlich gestempelten Ehegespons machen möchte, einen Korb holt und dafür als gezähmter Löwe der Moral zu ihren Füßen zappelt? Dann lernen wir wieder einmal lachen, wie unsere Vorfahren lachten, als sie noch auf der Bärenhaut lagen. Und doch ist „die sittliche Forderung" die feinste und geistreichste deutsche Plauderei, die ich je gelesen habe.

Da wir gerade bei den Lachern sind, will ich gleich noch ihrer zwei beim Schopfe fassen, die es wahrhaftig verdienen, daß man ihnen öffentlich Dank sagt. Der eine, Ernst von Wolzogen, entstammt dem Norden Deutschlands, redet aber so viele Dialekte durcheinander, und jeden so urwüchsig und unverfälscht, daß man ihn ebensogut für einen Sachsen wie für einen Bayer oder Wiener halten könnte. Sein „Lumpengesindel" möchte ich keinem Ausländer in die Hand geben, er müßte sich denn zuvor ein Dutzend Spezialwörterbücher anschaffen. Aber wer auf deutschem Boden geboren ist, der muß an

diesem Reichssprachenbabel seine helle Freude haben. In der Zigeunerbude der Gebrüder Kern, wo sich die ganze junge Litteraturbummelei Berlins zusammenfindet, redet eben jeder, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Und das giebt dem deutschen Murger, der nur gegen das Ende gar zu sentimental wird, den deutschen Erdgeruch.

Etwas Ähnliches heimelt uns auch an Joseph Ruederer so an. Das knorrige, bayerische Wesen, das uns aus den harschen Lauten seiner „Fahnenweihe" entgegentönt, ist so echt wie der beißende Spott, mit dem er die verlogene Rührseligkeit der landläufigen oberbayerischen Volkskomödie geißelt. Die schöne Posthalterin, die sich von dem Münchener Großhändler aushalten läßt und nebenbei den hübschen Bauernburschen Lorenz mit ihrer Liebe beglückt; ihr würdiger Ehegatte, der mit dem Gelde des Münchner Herrn der Gemeinde ein Findelhaus stiftet, um auf der Wiese, die er zu diesem Zweck umsonst erhält, gleich nebenan ein großes Vergnügungslokal zu bauen; die bestochenen Gemeinderatsmitglieder und der Pfarrer, die mit ihm unter einer Decke spielen; die zimperlichen Sommergäste, die ihre Kinder gerne gut verkuppeln möchten; der verlumpte Seehansele, der im Rausche die Wahrheit sagt; der schöne Lorenz, der Posthalterin Liebster, der im Leben die Mutter schimpft

und schlägt und auf dem Theater des Kriegers Abschied von seinem teuern Mutterle spielt; der neidische Mohrenwirt, der mit seinen Freunden ein Haberfeldtreiben veranstaltet — diese blutwarmen Menschen alle glauben wir schon einmal gesehen zu haben — nicht in der Dichtung, wohl aber im Leben. Da ist keiner, der bloß erfunden oder auch nur von den Gedankens Bläße angekränkelt wäre. Ich halte das oberbayerische Kulturbild, das Ruederer hier lachend vor uns entrollt, für eine der besten humoristischen Dichtungen der Gegenwart. Wir sehen gleichsam, wie das Gift aus der Großstadt ins Land hinabträufelt — und doch moralisiert der Dichter mit keiner Zeile. Er lacht einfach und läßt als echter Meister der Komik seine Hallunken lustig triumphieren.

In der dramatischen Gesellschaftskritik, die hier auf dem Soccus tanzt, haben sich nach Ibsen unzählige Dichter mit mehr oder weniger Glück versucht. Doch lohnt es sich kaum, wohlgemeinte, aber künstlerisch sehr minderwertige Arbeiten, wie die Dramen von Hermann Friedrichs, auch nur flüchtig zu erwähnen. Mehr Talent steckt ohne Zweifel in Rudolf Stratz, der zuerst mit einem patriotischen Schauspiel aus der Zeit der Befreiungskriege „der lange Preuße“ an die Öffent-

lichkeit trat. Schon hier waren es die warmen Lokaltöne, die der Dichtung den eigenen Reiz gaben. Und die Kunst der Milieuzeichnung besticht uns auch in dem sozialen Kulturbildchen „Drohnen", das die reiche Sportgesellschaft von Berlin W., deren Hirn und Herz mit Pferden, Hunden und Weibern vollgepfropft ist, in sehr ergötzlicher Weise darstellt. Auch Carlot Gottfried Reuling sei hier genannt. Sein „Mann im Schatten" ist die lustige Geschichte eines studierten Pechvogels, der bei einem ungebildeten Rentner, einem früheren Maurermeister, litterarische Handlangerdienste thut, durch die der ehrgeizige Emporkömmling in seinen Kreisen als Festredner einen Namen erringt. Von dem undankbaren Maurermeister seiner hübschen Tochter wegen in schnöder Weise verabschiedet, rächt sich der junge Mensch dadurch, daß er seinem ehemaligen Brotherrn, der in einem patriotischen Handwerkerverein die Festrede halten soll, im letzten Augenblick das Manuskript eines halb sozialistischen Vortrages in die Hand drückt, den er selbst vor Jahr und Tag schon niedergeschrieben hat. Aber siehe da! So groß auch im Augenblick die allgemeine Bestürzung und Verwirrung ist, der treffliche Meister erntet durch die Rede, für die seiner Zeit der junge Pechvogel von den Ar-

heitern fast an die Luft gesetzt wurde, in den Zeitungen und von der politischen Partei die größten Ehren. Ernstere Töne schlägt Reuling in der „Gerechten Welt“ an, einem Kulturbild aus der Gründerzeit, das die Korruption und die Morallüge der oberen Zehntausend an den Pranger stellt. Man braucht gar nicht in die siebziger Jahre zurückzuschweifen, um das würdige Banquier-Brüderpaar Großmann zu suchen, das die kleinen Leute um ihre Spargroschen betrügt, ihre Töchter verführt, schnell Bankrott macht und hinterher mit dem gestohlenen Gelde ein Waisenhaus gründet, um von allen Pastoren als leuchtendes Exempel christlichen Lebenswandels gepriesen zu werden. Auch dem unglücklichen Arbeiter Hügel, den der Grimm über die seiner Schwester zugefügte Schmach zum Messer greifen ließ, und der nun, als entlassener Zuchthäusler, mit dem verblühten und vergrämten Mädchen als Bettler nach Amerika wandern muß, kann man noch heute Tag für Tag in jeder Großstadt begegnen.

Wollte einer heutzutage das alte Märchen weitererzählen, daß es keine Frauen gebe, die Dramen dichten könnten, er würde wenig Gläubige finden. Gerade die moderne Stimmungskunst, die gleichsam nur ein Spiel der Nerven ist, muß das Weib zum Wettbewerbe mit

dem Manne herausfordern. Die feineren und empfindlicheren Sinne des anderen Geschlechtes haben hier Gelegenheit, sich künstlerisch zu bethätigen, und die volle Hingabe an den Augenblick, die dem Weibe im Leben das größere Glück wie das tiefere Leiden schafft, kann sich hier zur höchsten Künstlertugend entfalten. Ich rede hier nicht etwa bloß aus meinen Gedanken heraus ins Blaue hinein; nein, ich stütze mich bei allem, was ich sage, auf die künstlerischen Erfahrungen der letzten Jahre.

Vergangenen Sommer las ich in meiner Zwickauer Zelle ein neues Volksstück, das in der Trierer Gegend, im Kyllthal spielt und sich „Barbara Holzer" betitelt. Den Namen des Autors, C. Viebig, hatte ich früher nie gehört. Ich nahm es daher eher mit einem heimlichen Mißtrauen in die Hand. Aber schon bei der ersten Szene wurde ich freudig überrascht. Die markige Kraft der Sprache, die die redenden Menschen dem Leser mit einem Schlage vor Augen zauberte, die verhaltene Leidenschaft, die in jedem Wort der schwangeren Dienstmagd zitterte, die unruhige Stimmung, die wie das böse Gewissen in dieser ärmlichen Bauernstube auf- und abschlich — das alles packte mich gleich im ersten Augenblick und ließ mich nicht mehr los, bis ich bei der letzten Seite angekommen war.

Der verschuldete, geldgierige Pfalzelbauer, der seinen Sohn so schnell als möglich mit der Tochter des reichen Ramsteinwirtes verheiraten will, der schöne, leichtsinnige Schwächling Lorenz, der des Vaters Willen erfüllen möchte, aber vor der Rache der betrogenen Dienstmagd zittert, und diese Barbara Holzer selbst, ganz Kraft und Wille, ganz Weib und Mutter, glühend in Liebe und Haß, die um ihres Kindes willen den ungetreuen Geliebten mordet — das sind warmblütige Gestalten aus dem Volke, mit naturwüchsiger Leidenschaft, nicht angekränkelt von der Theatersentimentalität unserer sonstigen Volksdichter. Der Dialekt ist meisterhaft behandelt — kein verwässertes Bühnenkauderwelsch; die Höhepunkte der Handlung, der erzwungene Schwur vor dem Kruzifix im ersten, das Genovevalied der Kinder und die Kunde des Mordes im zweiten und Barbaras Geständnis im dritten Akt sind plastisch herausgearbeitet; und das rührende Kindergeschwätz von der Genoveva, die sich in der Höhle droben gezeigt habe, verbreitet über den zweiten Akt eine so weiche und doch so schwüle Märchenstimmung, daß die jähe Nachricht von dem furchtbaren Morde dem ersten erlösenden Blitze eines plötzlich losbrechenden Gewitters gleicht. Und doch ist C. Viebig, deren Pinsel so kräftige Farben führt, eine

Dame. Wer genauer hinsieht, merkt es auch. Man hat oft den Eindruck, als strengte sie sich allzusehr an, um jeden Preis männlich zu erscheinen. Wenn ich daher der Dichterin einen guten Rat geben darf, so lautet er: Hüte Dich vor der Kraftmeierei! Habe stets Wilhelmine von Hillern vor Augen und bekreuze Dich, daß Du nicht werdest wie sie!

Will etwa das Volksstück wieder neue Blüten treiben? Fast scheint es so. Denn zu Ruederers „Fahnenweihe" und C. Viebigs „Barbara Holzer" gesellt sich Anna Croissant-Rusts „Bua," der uns wieder nach Oberbayern führt. Will man derbe Holzschnittmanier und zarte Stimmungsmalerei miteinander vergleichen, so braucht man nur „Barbara Holzer" neben den „Bua" zu halten. Nicht als ob hier die Kraft fehlte. Nein, sie ist wohl da — das spürt man bei jedem Wort. Ja, wo es sein muß, überschäumt sie, wie junger Most, aber sie zeigt sich nicht immer so aufdringlich an der Oberfläche. Anna Croissant-Rust ist unstreitig die größere Künstlerin. Eine Gestalt wie die alte Traudel, dies kinderlose Bauernweiberl, das an ihrem adoptierten „Bua" den Narren gefressen hat, das sich von ihm mißachten und mißhandeln läßt, um sich immer und immer wieder mit ihm zu versöhnen, dies arme Ge-

schöpf voll unbefriedigter Mutterliebe, das seine ganze Zärtlichkeit an einen Undankbaren verschwendet und, von ihm getötet, noch im Sterben seine Schuld ableugnet, konnte allerdings nur ein Weib erschaffen, aber auch nur ein Weib, das zugleich eine große Dichterin war. Aber auch der „Bua" selbst, der hübsche Dorfroué, der allen Mädeln weit und breit ein Kind anhängt, und die arme Nannei, die sich mit der reichen Bauerntochter in den sauberen Liebhaber teilen muß, die aber, im Vertrauen auf ihre Schönheit, obzusiegen hofft, sind unverfälschte Kinder des Landvolks, keine verkleideten Städter, die zufällig Dialekt reden. Und in der erschütternden Sterbe- und Mordszene des letzten Aktes feiert die Stimmungskünstlerin mit den einfachsten Mitteln wohlverdiente Triumphe. Die schwatzenden Dorfweiber am Totenbett, das Gewitter, der Feuerruf, Nannei und der „Bua" allein bei der Leiche, das Ringen zwischen dem zurückkehrenden Hiesl und dem Mörder — das alles sind packende Bilder in der flackernden Beleuchtung des vorüberhuschenden Augenblicks.

Schon vor dem Erscheinen des „Bua" hatte Anna Croissant-Rust durch ein zartes dramatisches Seelengemälde, dem sie den sonderbaren Namen „der standhafte Zinnsoldat" gab, die Freunde feiner psychologischer Kunst

angenehm überrascht. Eine junge Dichterin — das heißt, sie entdeckt sich erst nach und nach als solche — heiratet nach langer, trüber Verlobungszeit — ihre Tante quält sie zu Tode und ihrem Verlobten droht völlige Erblindung — mit raschem, kühnen Entschluß. Der Chemiker Griese, eben der standhafte Zinnsoldat, hat eine neue Stelle und hofft zu gesunden. Er fragt sie, ob sie den Mut hätte, wenn das Unglück doch über ihn hereinbräche, mit ihm hinüberzudämmern in das ewige Dunkel. Und sie sagt, vom Glück berauscht, ja. Als aber das Schreckliche wirklich da ist, da kann sie — sie hat indessen die Künstlerin in sich entdeckt — ihr Versprechen nicht halten. Die Liebe zum Leben ist zu mächtig. Und der standhafte Zinnsoldat geht treu und fest, wie immer, den letzten Weg allein. — Diese Tragik des Künstlerherzens, das nach dem Leben schreit, wird noch durch einige humoristische Figuren, den verliebten Heller und die Talmikünstlerin Frau von Bornheim, wirksam parodiert. Doch zerflattert vieles nebenaus und das Ganze macht deshalb einen etwas unruhigen Eindruck.

Die Krankenstube des Blinden, in die uns Anna Croissant-Rust einführt, mußten wir schon früher einmal besuchen, und zwar merkwürdiger Weise auch an der

Hand einer Dame. Ernst Rosmer, ein Pseudonym, hinter dem sich Frau Elsa Bernstein in München versteckt, schildert uns in der „Dämmerung" ebenfalls die Tragödie eines Gesunden, der an ein blindes, geliebtes Wesen gekettet ist, aber diesmal endet der Kampf mit einer Niederlage des Gesunden. Ein Musiker — Ernst Rosmer versteht es meisterlich, solche sensitive Künstlernaturen zu zeichnen; wie es heißt, schwebt ihr dabei als Modell ihr eigener Vater vor — hat eine angenkranke Tochter, ein eigensinnig-verwöhntes Pflänzchen mit einer etwas verdorbenen Backfischphantasie. Eine junge Ärztin, die in der Stunde der Gefahr — sie ist Assistent des Professors, der sonst die Kranke behandelt — das junge Mädchen rettet, gewinnt das Herz des Vaters. Aber nun wird die Tochter, die den Vater ganz für sich haben will, rasend eifersüchtig, und Haß, Zorn, Ärger, Schmerz verschlimmern das Leiden der eben glücklich Operierten so, daß sie völlig erblindet. Nun entschließt sich der Vater blutenden Herzens zu entsagen und bleibt bei seiner Tochter in der Dämmerung.

Es ist ein sehr feiner Zug, daß beide Dichterinnen in ihrer Blinden-Tragödie den weiblichen Egoismus siegen lassen. Bei Anna Croissant-Rust klammert sich Johanna gegen ihr gegebenes Wort ans Leben; hier

zwingt die kranke Blinde den Vater, bei ihr zu bleiben. Das ist aber auch die einzige Ähnlichkeit, die man an den beiden Stücken entdecken könnte. Denn Handlung und Charaktere sind grundverschieden. Bei Ernst Rosmer ist *er* Künstler und verzichtet auf alles um seiner eigensinnigen Tochter willen; er opfert sich für Nichts aus lauter schwacher Vaterliebe. Bei Anna Croissant-Rust ist *sie* schaffende Künstlerin und bleibt leben, während ihr blinder Geliebter stirbt. Also dort ein Sieg der Entsagungsmoral, hier ein Sieg des gesunden Lebens. Doch muß ich sonst der Rosmerschen Dichtung den Vorzug geben. Der weibliche Range, der mit seiner Krankheit den Vater tyrannisiert, dies verwöhnte, eigenwilligslüsterne Wesen, der verliebte Vetter Carl, die kluge, in der harten Schule des Lebens gestählte Ärztin Sabine, der weiche, sanguinische Musikus — das sind prächtig aufeinander abgestimmte Orgelpfeifen, die in der Dämmerung des Krankenzimmers wunderbar zusammenklingen. Die Sonne ist untergegangen, die Tochter ist erblindet, der Vater hat die helle Flamme seiner Liebe erstickt. „Man kann auch im Dunkeln leben."

Während hier die ganze Handlung nur ein fortwährendes Zittern der Seelen ist, ruft Ernst Rosmer im „Tedeum" als deus ex machina einen ameri-

kanischen Verleger zu Hilfe, um einer verunglückten Musikerfamilie aus der Tinte zu helfen. Die Charakterzeichnung ist ja wieder meisterhaft: der unpraktische Künstler, der in dieser Philister- und Gaunerwelt kein Glück hat, seine treusorgende Frau, die bekümmerten Herzens, so gut es geht, die Familie zusammenhält, die beiden Kinder, die für den Vater weinend das letzte opfern, — das sind Menschen, die man niemals wieder vergißt. Und dabei diese echt weibliche Stimmungskunst. Man denke nur an den Schluß des ersten Aktes, wo der Musikus seine wackere Frau auszankt, weil sie noch spät in der Nacht, als alle zu Bett gehen, den Probesaal scheuert. „Ach, die Kunst . . .“ seufzt sie mit glücklich-wehmütigem Lächeln, als ihr Mann das Zimmer verlassen hat, und schaut zu dem an der Wand hängenden Bilde von Berlioz empor. „Nein, Du alter Franzos, für Dich thät' ich's nicht.“ Aber die Theaterschmiere des dritten Aktes, die gar nicht recht in den Rahmen des Familienbildes hineinpaßt, die romanhafte Errettung durch den Amerikaner und das spießbürgerliche „Ende gut, alles gut!“ mit der unvermeidlichen Verlobung drücken doch den künstlerischen Wert der Dichtung bedenklich herab.

Wie anders muten uns da die „Königskinder“ an!

Es ist freilich nur ein Märchen, aber kein mühsam zusammengeklügelter orientalischer Zauberhokuspokus, wie ihn Fulda liebt, sondern ein leibhaftiges und wahrhaftiges deutsches Märchen, das schönste, das ich neben der „Versunkenen Glocke" kenne. Wald und Wiese müssen ihren Duft, ihre Blumen und all ihre versteckten Heimlichkeiten dazu hergeben, und die Hexe ihre Zaubersprüche raunen, damit der Königssohn und die Gänsemagd sich unter der blühenden Linde finden — nicht nur mit den Augen, sondern mit Herz und Mund, bis das Kränzlein zerrissen ist. Zarter und keuscher konnte die erste, heiße Liebe der beiden, die von Ewigkeit her für einander bestimmt sind, nicht versinnbildlicht werden als durch das Schicksal des Jungfernkränzchens, von dem die alten Volkslieder singen.

Königssohn: Laß mich Dich küssen und stille sein.
Gänsemagd: Der Wind! Hat den Kranz mir abgeweht!
Königssohn: Ihn mir zu spenden!
Gänsemagd: Nein, er vergeht,
Die Blumen verwelken in Deinen Händen.
Königssohn: Auf nackter Brust laß mich ihn tragen!
Gänsemagd: Gieb wieder, gieb, ich will ihn nicht missen!
(Sie faßt den Kranz.)
Königssohn (läßt ihn nicht):
So wird mein klopfendes Herz zerschlagen!
(Der Kranz zerreißt.)

Gänsemagd: O weh! Nun hast Du den Kranz zerrissen.
Königssohn: Du süßes Kränzel bist mir brusteigen, (steckt ihn vorn ins Wams)
Klag' nicht, Mädel, ich will's verschweigen.
Gänsemagd: Muß mich schämen
Vor Feld und Aue.

Umsonst fleht der Königsohn die Geliebte an, mit ihm zu fliehn. Der verhexte Wald hält sie zurück. Und so stürmt er zornig allein von dannen, läßt ihr aber eine Krone als Pfand und den Trost, daß sie sich wiedersehen, wenn in die Lilie im Gärtchen ein Stern vom Himmel herunterfalle. Und das geschieht, als der Spielmann sie entführt, der Spielmann, der den Holzhacker und den Besenbinder zur Hexenhütte herauf gebracht hat, um im Namen der Gemeinde Hellabrunn zu fragen, auf welche Weise sie zu einem neuen König kommen könnten. Die Hexe meint, sie sollten nur aufpassen, wer morgen Mittag, wenn alle auf der Festwiese versammelt seien, zuerst durchs Stadtthor hineingehe. Natürlich ist es die Gänsemagd mit dem Spielmann, die hier mitten im Festgelage den geliebten Königssohn wiederfindet, den der Wirt als Schweinehirten gedungen hat. Aber das Volk fesselt den Spielmann und bricht ihm das Bein und jagt die Königskinder höhnend zur Stadt hinaus. Allein der bösen

That folgt die Strafe. In der Stadt geht alles drunter und drüber. Und der Holzhacker und der Besenbinder kommen ganz verzweifelt mitten durch den Schnee — es ist indes Winter geworden — zum Spielmann gewatet, der einsam in der verlassenen Hexenhütte haust. Die Kinder in der Stadt — hier offenbart sich der zarte Märchentiefsinn der Dichterin — lassen den Alten keine Ruhe mehr. Sie wollen mitten im Winter die Königskinder suchen gehen. Und der Spielmann wandert mit ihnen in den Schneewald hinein. Unterdessen aber kommt der Königssohn mit der Gänsemagd hungernd und frierend gerade vor der Hexenhütte an. Allein der Holzhacker und der Besenbinder, die drinnen die Rückkunft des Spielmanns erwarten, erkennen sie nicht und weisen sie hartherzig von der Thür. Kaum daß sie ihnen für ihre goldene Krone ein Brot geben, das sie in der Hütte finden. Aber es ist vergiftetes Hexenbrot. So sterben, vom Schnee bedeckt, die Königskinder unter der Linde, die im Sommer Zeuge ihres ersten Kusses war. Und der Spielmann und die Kinder, die aus dem Walde zurückkehren, begraben sie weinend.

Wer kennt sie nicht, die Königskinder, die heimatlos auf der Erde herumirren, von den Alltagsmenschen

verspottet und verhöhnt und nur erkannt von Kinderaugen, in denen sich der Himmel spiegelt? Wir hören das stille Weinen des Dichters durch das ganze Märchen klingen. Thut hier nicht auch die Sehnsucht nach der großen Kunst den ersten Flügelschlag? Oder ist es nur ein Zufall, daß die echten Dichter wieder in Märchen zu uns reden?

Ich sage ausdrücklich: die echten Dichter. Denn wer wie Fulda oder Rudolf Lothar das Märchengewand nur um sich schlägt, um darunter ein satirisches Nadelkissen zu verbergen, aus dem er von Zeit zu Zeit eine Nadel zupft, um die Großen der Welt allerunterthänigst zu kitzeln, der mag in der heutigen Eunuchenwelt als Kraftmensch bestaunt werden, ein großer Dichter ist er deshalb nicht. „Der verschleierte König" läßt sich etwa Fuldas „Talisman" an die Seite stellen, nur daß Fuldas glatte Verse wenigstens alles überflüssige Floskelwerk vermeiden, während Lothar wie immer den Gedankenvollen spielen möchte und sich daher in endlosem rhetorischem Geschwätz ergeht. Da sind mir seine faden Lustspiele — ich erinnere nur an „Frauenlob" und an das „Königsidyll" — noch tausendmal lieber, obwohl ich ihnen ebenso wenig höheren Kunstwert zuerkennen kann, wie den symbolistischen Scherzen.

Viel ernster zu nehmen — wenn auch nur als Suchender — ist Frank Wedekind, der in „Frühlingserwachen“ eine Kindertragödie schrieb, die das Seelenleben zur Zeit des erwachenden Geschlechtstriebes mit erschreckender Wahrheit analysiert und zugleich die Verkehrheit und Heuchelei der heutigen Erziehung erbarmungslos geißelt. Es ist — trotz aller Satire und Komik, ja scheinbaren Schlüpfrigkeit — ein tiefernstes Buch, das ich allen Pädagogen — nicht etwa den Schülern — zur Lektüre empfehlen möchte. Der Schluß ist symbolistisch mit einem Stich ins Verrückte. Der Dialog sucht Maeterlinck zu übertrumpfen, indem sich die Personen meist nicht im Zweitakt antworten, sondern, wie häufig im wirklichen Leben, bunt durcheinander reden und denken. Eine neue Art Impressionismus des sprachlichen Ausdrucks, der in dem ganz und gar verschrobenen „Erdgeist“ — der Geschichte einer Dirne, um deretwillen sich der Reihe nach ein Liebhaber nach dem andern umbringt, während der Nachfolger im Nebenzimmer wartet — seine tollsten Purzelbäume schlägt.

Wir sind, ohne es zu bemerken, mitten in den sinnverwirrenden Irrgarten der Symbolisten geraten. Auch Wilhelm Schäfer muß ihnen zugezählt werden.

Wenigstens hat er seinem Erstlingswerk „Jakob und Esau“ ein Vorspiel vorausgeschickt, in dem sämtliche Personen des Dramas als schwarze, blaue, gelbe 2c. Pilger verkleidet erscheinen, alle vergebens bemüht, einen Wagen, von dem die Pferde abgeschirrt sind, durch weise Reden vom Fleck zu bewegen. Da naht der weiße Pilger, der Johannes des Dramas, und spannt sich vor und heißt die andern desgleichen thun. Der Thatmensch soll also gepriesen werden — er, der ohne Worte, durch sein bloßes Dasein, alle Herzen gewinnt, der geborene Herrscher, dem sich die andern freiwillig neigen, der Reiche, der nur schenken kann und nichts vom Betteln weiß, der Großmütige, der dem Kläffer und Neider verzeiht, weil ihm das Verzeihen Freude macht, der Ungläubige, der keinen Gott braucht, weil er an sich selber glaubt. Wer sieht nicht wieder Friedrich Nietzsches große Augen hinter den Kulissen hervorleuchten? In der That hat Schäfers Johannes Baumann das milde und doch so strenge Antlitz des Übermenschen. Der Sohn des Sektierers, der den Glauben verloren hat, aber wie ein Prophet der neuen kommenden Zeit der Freien und Großen über die Bühne wandelt, mutet uns zuerst etwas fremdartig an. Kommt es nur daher, weil wir das flackernde

Irrlichtern des modernen Stimmungsmenschen vermissen? Oder ist es die feierliche äußere Erscheinung in ihrer marmornen Ruhe und ihren gemessenen Bewegungen, an die sich unser Auge erst gewöhnen muß? Die Liebesgeschichte zwischen den verfeindeten Nachbarfamilien, der Neid des Bruders Nathel, dem trotz aller Anstrengungen nichts recht glückt — er ist der geborene Sklave — der Tod der Geliebten und die Versöhnung mit dem sterbenden Vater, dessen Gemeinde in Trümmer fällt — das alles verrät, so tiefsinnig es gedacht ist, in der dramatischen Verarbeitung noch so sehr den Anfänger, daß ich hier kaum davon reden dürfte. Aber dieser stilisierte Johannes — anders kann ich die Sache nicht bezeichnen — scheint mir ein wirklicher Prophet zu sein. Nicht nur im Sinne des Dichters, sondern auch für uns Kunstfreunde, die wir in der Gegenwart nach den Keimen der zukünftigen Schönheit suchen? Oder deutet diese hochaufgerichtete stolze Gestalt nicht nach der aufgehenden Sonne des neuen Tages, der den Menschen des starken Willens gebären wird?

Wo wir uns auch hinwenden, überall hören wir die nahenden Tritte des Übermenschen. In der zehrenden Sehnsucht der Jungen und Jüngsten unter uns, in dem ungeduldigen Tappen und Tasten der erst

Werdenden, die noch die Eierschalen einer zerbrochenen alten Kunstform mit sich schleppen, kündet sich der rätselhafte Unbekannte an. Wer daher das Werden der neuen Kunst begreifen will, thut gut, auf alle diese Zeichen der Zeit zu achten.

Vor mir liegt ein elend gedrucktes Heftchen mit dem schlechtesten Papier, das sich denken läßt, betitelt „der Prophet“ von Gustav Macasy. Wer das wunderliche Drama flüchtig durchblättert, wird darin nichts als eine fast sklavische Nachahmung von Ibsens „Rosmersholm“ finden, nur daß wie in einem zwiefachen Hohlspiegel alle Personen der nordischen Dichtung verdoppelt und ins Riesenhaft-Groteske verzerrt erscheinen. Zunächst scheint es allerdings, als hätte sich lediglich Rosmer in den freigeistigen Professor Hansen, Rektor Kroll in den Pastor Herb und Rebekka West in Meta verwandelt. Allein mit dieser Metamorphose begnügte sich der junge Dichter nicht. Er wollte seinen Hörern nicht nur die Katastrophe, sondern auch die ganze Vorgeschichte des Ibsenschen Dramas leibhaftig vorführen. Und so wird denn dem Professor Hansen, dessen Frau bereits gestorben ist, der junge Mediziner Ludwig beigesellt, den Meta vor unseren Augen zur Ermordung seiner unheilbar kranken Frau beredet. Wir

haben also Rosmer vor und Rosmer nach Beatens Tod in zwei verschiedenen Gestalten vor uns, nur daß bei dem letzteren seine Lehrerin Rebekka-Meta selbstverständlich mit dem A B C der neuen Weltanschauung beginnen muß. Auch der Dämon Rebekka hat sich, wenn auch nicht in der äußeren Erscheinung, so doch in ihren Thaten verdoppelt. Denn Meta mordet erst durch Ludwigs Hand dessen kranke Gattin und dann, als sie sieht, daß er ein Schwächling ist, schickt sie ihn selbst in den Tod. Ja, sogar der bekannte Ibsensche Unbekannte muß zweimal auf die Bühne: zuerst als Meta, dieses symbolistische Ich mit der neuen Stirner-Nietzscheschen Weltanschauung, das sehr bezeichnend als des Professors Briefbekanntschaft ohne Namen eingeführt wird, und dann in der Gestalt des Fremden, der wie der Seemann in der „Frau vom Meere“ plötzlich kommt und wieder untertaucht. Aber nicht nur der ganze Aufbau, nein, auch die geheimnisvolle Runensprache ist dem norwegischen Dichter nachgebildet. So führt Meta lauter symbolische Reden: „Ach wie ich heiße, ist ja ganz gleichgültig; es handelt sich nur darum, daß ich jetzt hier bin. Denn wenn ich hier bin, so bedeutet das, daß ich allein hier bin, hier herrsche und regiere, ganz allein, ohne Vasall und Reichskanzler.“

Und als der Pastor sarkastisch meint: „Hm. Also eine Art Königin", da bestätigt sie es mit den Worten: „Ja, wenn sie es so wollen. Eine, die sich ihr Reich aneignet . . . ." Aber nicht nur die Reden, auch ihre Handlungen sind symbolisch. Wie Lona Hessel in den „Stützen der Gesellschaft", öffnet sie die Glasthüre und zieht das Rouleau des Fensters auf. Und wie sie die Bilder und Andenken der verstorbenen Frau verbrennt, wirft sie auch die Pistole ins Feuer, mit der sich der Vater erschoß. Auch die Stimmungsmalerei erinnert an die Ibsenschen Beleuchtungseffekte, zumal wenn sie sich auf darwinistischen Hintergedanken aufbaut. Der Professor spricht von Ererbtem, von bösen Geistern dieses Hauses, die kommen und Mut und Kraft rauben.

Und doch fesselt uns die seltsame Dichtung — nicht durch das, was sie sagt und gestaltet, sondern durch die eigenwillige Persönlichkeit, die diese Ibsenschen Schatten auf die Wand wirft. Das ist offenbar kein moderner Stimmungsmensch, der sich von den wechselnden Launen des Lebens weltschmerzlich hin- und herschaukeln läßt und sich wehrlos in sein vorherbestimmtes Schicksal ergiebt. Wohl hat er die zarten Nerven und die verfeinerten Sinne mit dem Schwächling der Übergangszeit gemein, aber er hat sich etwas

dazu erobert, wovon der Andere nichts mehr wußte — den starken Willen, der sich trotz aller deterministischen Erkenntnisse seiner Selbstherrlichkeit bewußt bleibt und darum kein anderes Gebot anerkennt außer seinen eigenen, das ihn sich selbst durchsetzen heißt. Was kümmern uns die Ibsenschen Fratzen, die er uns vorführt? Die zukunftsfreudige Lebensbejahung, die aus ihren Augen leuchtet, überstrahlt alles und verwandelt die schwachen künstlerischen Copien in kraftvolle Originale. Meta ist keine Rebekka, die mit ihrem ganzen Übermenschenstolz vor der Rosmerschen Schattenwelt kläglich zusammenknickt, sondern sie geht erhobenen Hauptes als Siegerin von dannen. Wohl mag angesichts dieser lächelnden Mörderin mancher mit Ludwig kopfschüttelnd sagen: „Ach, es kommt so plötzlich über uns, daß wir alles anders nennen sollen und schlecht, was einst für gut galt, und die bösen Thaten soll man die schönen und glänzenden heißen.“ Aber Meta bleibt ihm ja die Antwort nicht schuldig. „O, so haben Sie das Neue nicht verstanden und die Erlösung nicht begriffen, die darin liegt, daß wir das Böse nicht mehr kennen.“ Ein wahres und tiefempfundenes Wort, das alle voreiligen Nietzschekritiker beherzigen sollten.

Dieselbe starke Persönlichkeit, um deretwillen wir die Ibsenschen Manieren und Unarten des „Propheten“

ertragen, redet auch in den „Unbekannten“ zu uns, einem symbolistischen Drama, in dem Gustav Macasy in einem düsteren Familiengemälde die Propaganda der That schildert. Privatrache und Volksrache schmilzt hier wundersam ineinander, die Romantik des Geheimnisvollen rückt die rauhe Gegenwart in eine ahnungsvolle Zukunftperspektive, und wie eine in sich zerfallene Familie die zerfressene Gesellschaft von heute wiederspiegelt, so deutet eine brennende Stadt auf das große Muspilli der Zukunft hin. Auch hier erinnert gar Vieles an Ibsen, so das düstere Haus mit den alten Schreckenserinnerungen, die Rückkunft des absichtlich ferngehaltenen Sohnes zu der verwitweten Mutter, die Erscheinung des Unbekannten, die darwinistischen Anspielungen und die symbolische Sprache, sowie die ganze atembeklemmende Stimmung. „Eine Schuld, Katharina, wuchert fort durch das ganze Leben des Menschen und über sein Leben hinaus“ sagt Dr. Brage, der Ehebrecher, der den Freund um des begehrten Weibes willen getötet hat, und sie erwidert: „Ach, nun verstehe ich Dich, Stephan! Sie wuchert auch in den andern fort, die da nach ihm kommen, und begehrt auch sie zum Opfer.“ Klingt das nicht wie ein Satz aus „Rosmersholm“? Ja, der verstorbene Bernhard ist geradezu eine männliche Beate;

er geht zu Grunde, weil er die Schuld seines Weibes und seines Freundes entdeckt! Aber neben diesen offenbaren Entlehnungen — oder sind es bloß unbewußte Erinnerungen? — zeigt sich hier doch schon das erfolgreiche Bemühen des Dichters, seine Menschen selbständig zu gestalten. So ist der Darwinismus des Anarchisten Walter sehr fein erdacht. Es ist ein Bourgeoissöhnchen aus einer Familie, die innerlich ganz und gar zerfressen und zerrüttet ist: vererbter Wahnsinn droht den Nachgeborenen; die Ehe der Mutter war nichts als eine Lüge; ja, er selbst ist es auch; denn er ist ja gar nicht seines angeblichen Vaters Sohn, sondern ein fremder Eindringling. Ist er also nicht der geborene Enterbte? Aber auch er ist ein Träger des starken Willens und der freudigen Lebensbejahung. „Du kennst sie doch auch, die kühnen Helden, die zu kämpfen verstehen," sagt Eva. Und er erwidert: „Und zu lachen und zu siegen." Und der Unbekannte, der ihn, vom Brande der Stadt beleuchtet, feierlich auffordert, mitzukommen „in die Nacht hinaus", antwortet ihm auf seine zagende Frage: „Aber wohin? wohin?" stolz lächelnd: „Zu meinem Reich." So feiert auch in dieser wirren und wüsten Zukunftsphantasie der Wollende, das starke Ich seine nebelhaften Triumphe.

Dieser Wollende ist es auch, dem Richard Dehmel in seinem „Mitmenschen" ein Denkmal setzte. Ein genialer Architekt hat ein Liebesverhältnis mit einer schönen Jüdin, der Tochter eines Banquiers, die mit einem erzgemeinen christlichen Börsianer verlobt ist. Sein Bruder, der Mitmensch, der seine Lebensaufgabe darin sieht, seines Bruders Hüter zu sein und dessen Genie den Weg zu bahnen, sieht, daß der Künstler an dieser Liebe zu Grunde gehen muß, und beschwört ihn, das Band zu lösen. Dieser zaudert. Aber indessen muß der Banquier, der, dem Bankrotte nahe, ganz in die Hände seines herzigen Schwiegersohnes gegeben ist, die Heirat seiner Tochter beschleunigen. Diese, der der Gedanke entsetzlich ist, fleht ihren Bräutigam umsonst an, sie freizugeben. Er besteht cynisch auf seinem Schein, auch nachdem sie ihm ihre verbotene Liebe gestanden hat. Da erschießt sie sich. Durch einen Ring, den der Architekt mit Erlaubnis des Vaters der Toten zum Andenken vom Finger gezogen hat, errät der betrogene Bräutigam, wer der Liebhaber seiner verstorbenen Braut war. In der Wohnung der beiden Brüder kommt es zu einer heftigen Auseinandersetzung. Der Börsianer beschimpft die Tote und wird von dem Architekten mit dem Ring niedergeschlagen. Ohnmächtig, mit zerschmetter-

tem Auge liegt er da. Der Architekt eilt zum Arzt, um sich nachher dem Gericht zu stellen. Da beschließt der Mitmensch, die Schuld des Bruders auf sich zu nehmen, sich für die Zukunft des Künstlers zu opfern und zu diesem Zweck, um alle Spuren der brüderlichen That zu verwischen, selber zum Mörder zu werden. „In Gottes Namen" sagt er und setzt die Mündung der Pistole auf das zerschmetterte Auge des ohnmächtig Daliegenden.

Die Wirkung dieser Szene ist unbeschreiblich. In Leipzig, wo die Dehmelsche Tragödie, dank der litterarischen Gesellschaft, im Thaliatheater ihre erste Aufführung erlebte, erhob sich im Zuschauerraum ein wahrer Entrüstungssturm, und hochweise Kritiker redeten anderen Tages empört von einer Verherrlichung des Mordes. Nur Wenige hatten den Dichter verstanden und seine tieferen künstlerischen Absichten begriffen. Sie waren nicht blind für die großen Fehler des Stücks — das architektonische Genie giebt gar sonderbare Proben seiner Kunst zum Besten! — aber sie bewunderten die ruhige Plastik und die monumentale Größe der dargestellten Menschen. Sie ahnten, wohin der Dichter steuern wolle — hinaus aus der drückenden Enge und der verdorbenen Stickluft, in der die Stimmungsmenschlein

langsam verglühen, auf das stürmende Meer des großen Lebens, wo der freie Wille mit den Naturmächten kämpft, wo in der Ferne, wie das helle Licht eines Leuchtturmes, das neue moralische Ideal der Zukunftsmenschheit winkt — hinaus auf das Meer der großen Tragödie!

Lasset uns Männer schaffen!

Schlußwort.

Wir haben ihn mit allen Ehren zur ewigen Ruhe bestattet. Wir haben ihm, wie sich's gebührt, eine stille Thräne nachgeweint. Denn er war uns teuer und wert, und wir liebten ihn mit allen seinen Fehlern und Gebrechen.

Warum? Weil er Fleisch von unserem Fleische war und Blut von unserem Blute. Das greise Kind unseres zerrissenen Jahrhunderts hatte es uns angethan.

Seine großen, tiefen Augen, die starr nach innen schauten, bannten unsere wirr schweifenden Blicke, und unser Ohr lauschte verzückt dem leisen Saitenspiel seiner zitternden Seele, die vor jedem Windhauch erbebte. Sie sang uns ein neues Lied — unhörbar für die Menge, die sich auf dem tosenden Markte des Lebens drängt und schiebt — aber herzergreifend für den modernen

Einsiedler, der sich in die stille Klause seines Allerheiligsten geflüchtet hat.

Aber das zarte Lied war müd und krank wie die zitternde Seele, die es sang. Was fehlte der zitternden Seele? Warum zitterte sie so? Sie hatte vor lauter Denken und Grübeln über sich selbst den Willen verloren. Sie lächelte müde, wenn man von ihm sprach; denn sie wähnte, daß er nur ein Ammenmärchen sei. Sie hatte in tausend Büchern gelesen, daß es keinen Willen gebe, und sie wußte ganz genau, daß jeder Mensch nur das will, was er muß, und daß er das muß, was er will. Und so ließ sich denn die zitternde Seele, solange sie lebte, von den Wellen des Lebens schaukeln. Sie kämpfte nicht, sie litt; sie bäumte sich nicht gegen den Tod, sie lächelte ihn an, wenn er kam. Ihr Leben erlosch wie eine abgebrannte Kerze.

Wir haben ihn mit allen Ehren bestattet — aber nun sei's genug! Der moderne Stimmungsmensch ist tot. Lassen wir ihn schlafen! Er schlief ja schon, während er lebte.

Wir aber wollen unsere rauschenden Fahnen entrollen und mit klingendem Spiel ihm entgegeneilen — dem fröhlichen Erben des traurigen Verstorbenen, dem Helden der Zukunft, unter dessen mächtigen Schritten

der Boden erdröhnt, dem Thatmenschen des neuen Jahrhunderts, der von seinem Vorgänger die neuen Augen und die feinen Nerven und den nach innen gewendeten Blick geerbt, aus der Tiefe der gährenden Volkskraft aber die Lebensfreude und die Hoffnung und den Mut und die Kraft und die Selbstherrlichkeit geschöpft hat, die jauchzend zu sterben weiß und im Tode zu siegen!

Seht ihr ihn herniedersteigen über die Berge, den Bringer der neuen Werte, an denen wir alle unsere Thaten messen können? Nennt ihn, wie ihr wollt! Aber freuet euch, daß er wieder da ist — der Thatmensch, auf den ihr alle gewartet habt!

Und nun gehet hin, ihr Dichter rings in deutschen Landen, und haltet Umschau nach denen, die ihn voraus verkünden, und suchet die Kämpfer auf und die Starken und die Überwinder!

Lasset uns Männer schaffen!

Inhalt.

Erster Band.

Schauen und Schaffen. Eine ästhetische Ouvertüre . 1—121
Das Rätsel des Lebens 3
Der Triumph des Schauenden 15
Aus Stimmung in Stimmung 31
Der Kreislauf der Künste 40
Die Welt als Ich 58
Das dramatische Zeitalter 96
Henrik Ibsen und die dramatische Gesellschaftskritik 123—318
Die Bühne als Tribunal 125
Die Lebenslüge 150
Weib und Ehe 178
Darwinismus und Schicksal 204
Die Tragikomödie des fünften Aktes 249
Zeichen und Wunder 293

Zweiter Band.

Der junge Hauptmann und der naturalistische Stil . 1—172
Ein soziales Nachtbild 1
Die Kunst zu stottern 25
Der moderne Stimmungsmensch 58
Die Masse als Held 84
Zweierlei Lachen 116
Das geschichtliche Augenblicksbild 133
Die Sehnsucht nach der großen Kunst . . . . . 173—257
Lallende Seelen 175
Träume und Märchen 206
Dramen und Namen . . . . . 259—342
Lasset uns Männer schaffen . . . . . 343—345

Sachregiſter.

A.

Altgriechiſche Tragödie I, 66 f. 204 ff. 250 ff. II, 58 f.
Anatol (von Schnitzler) II, 287.
Aneignung, die äſthetiſche II, 28 f.
Angele (von Hartleben) II, 310.
Archilochus I, 103. 104.
Architektur I, 46 ff.
Arent, Ludwig, I, 114.
Arioſt I, 105.
Ariſtoteles I, 35. 76. II, 58.
Äſchylos I, 128. II, 134.
Auferſtehung (von Carl Rosner) II, 294.
Augier I, 131.

B.

Bach I, 106.
Bahr, Hermann, II, 8 f. 177. 304 ff.
Balzac I, 111, 227.
Barbara Holzer (von C. Viebig) II, 319.
Baumeiſter Solneß (von Ibſen) I, 201. 287 f. 314 f.
Beaumarchais I, 128.
Beethoven I, 106.
Biberpelz, der (von Hauptmann) II, 123 ff.
Bleibtreu, Karl, I, 113. II, 142 f.
Blitzerinnerung, dramatiſche I, 282 ff.
Böcklin I, 110.
Brand (von Ibſen) II, 294.
Brandes, Georg, I, 132 f. II, 300.
Braut von Meſſina I, 224.
Bruno, Giordano I, 9.
Bua, der (von A. Croiſſant-Ruſt) II, 321.
Buch der Zeit (von Holz) II, 279.
Bühnendekoration I, 69. 71 f. 304 ff.
Bund der Jugend (von Ibſen) I, 138 ff. 144. 155. 198. 236 f. 265 f.

C.

Chriſt, der, im modernen Drama II, 72. 292 ff.
Chriſtnacht (von Carl Maria) II, 294.
College Crampton (von Hauptmann) II, 116 ff.

Conradi, Hermann I, 114.
Corneille I, 128. 259.
Croiſſant-Ruſt, Anna II, 321 f.

D.

Dämmerung (von Ernſt Rosmer) II, 324.
Dante I, 105.
Darwin I, 225.
Darwinismus im Drama I, 225 ff.
Dehmel I, 115. II, 340 f.
Dichtercharaktere, moderne I, 113.
Dichtkunſt I, 55 ff.
Doſtojewski I, 112.
Drachmann, Holger, II, 231 f.
Dramatiſche Dichtung I, 59. 62 ff.
Drei (von Max Dreyer) II, 297.
Dreyer, Max, II, 296.
Drohnen (von Stratz) II, 317.
Dumas, der jüngere I, 129 f.

E.

Ehre (von Sudermann) II, 270.
Einſame Menſchen (von Hauptmann) II, 68 ff.
Eisgang (von Halbe) II, 282.
Emma und Eginhart (von Kirchbach) II, 137.
Empfinden und Erkennen I, 3 ff.
Emporkömmling, ein (von Halbe) II, 281.
Epigonenaugen II, 31 f.
Epik I, 58. 62.
Epiſoden im Drama II, 54 ff. 79 f. 100.
Erdgeiſt, der (von Wedekind) II, 331.
Erziehung zur Ehe (von Hartleben) II, 313.
Es war einmal (von Holger Drachmann) II, 232.
Euripides I, 103.

F.

Fahnenweihe, die (von Ruederer) II, 315.
Familie Selicke (von Holz-Schlaf) II, 278.
Fauſt I, 224.
Fauſt der That (von Bleibtreu) II, 143.
Flaiſchlen, Cäſar, II, 291 f.
Flaubert I, 111, 227.
Florian Geyer (von Hauptmann) II, 145 ff.
Frau vom Meere (von Ibſen) I, 201. 239 f. 279 f. 289. 301. 304. 305. 314.
Frauenlob (von Lothar) II, 330.
Fräulein Julie (von Strindberg) II, 302.
Freie Liebe (von Halbe) II, 284.
Friedensfeſt, das (von Hauptmann) II, 68 ff.
Friedrichs, Hermann II, 8. 316.
Froſch, der (von Hartleben) II, 309.
Frühlingserwachen (von Wedekind) II, 331.
Fulda, Ludwig, II, 232 f.

G.

Gabriel Borkmann (von Ibſen) I, 143. 281 f. 297. 316 ff.

Gerechte Welt, die (von Reuling) II, 318.
Gespenster (von Ibsen) I, 158 ff. 243 ff. 268 f. 277 f. 286. 296. 298 f. 304. 306.
Glück im Winkel, das (von Sudermann) II, 274.
Gordon Pascha (von Kirchbach) II, 138.
Goethe I, 107. 223. 224. 225. 260.
Grabbe I, 108.
Große Los, das (von Gunnar Heiberg) II, 303.
Große Sünde, die (von Bahr) II, 305.

H.

Hafner, Joseph, II, 8.
Halbe, Max, II, 281 ff.
Hanna Jagert (von Hartleben) II, 311.
Hanneles Himmelfahrt (von Hauptmann) II, 206 ff.
Harden, Maximilian, II, 177.
Harold (von Bleibtreu) II, 143.
Hart, Heinrich u. Julius, I, 114.
Hartleben, Otto Erich, II, 270. 309 ff.
Hartmann, Eduard v., I, 9.
Hauptmann, Gerhart, I, 109. II, 1—172. 206—257. 264.
Häusliche Frau, die (von Bahr) II, 307.
Hebbel I, 108. 261. II, 277.
Hedda Gabler (von Ibsen) I, 173. 280 f. 289 f. 301.
Hegel I, 9. 59. 225.
Heiberg, Gunnar II, 303 f.
Heimat (von Sudermann) II, 270.
Heine, Dr. Carl, I, 304. II, 53.
Henkell, Karl, I, 114.
Herder I, 225.
Hermannsschlacht, die (von Kleist) II, 139.
Hirschfeld, Georg, II, 285 f.
Historische Drama, das II, 133 ff. 171.
Hoffmann, E. T. A., II, 186 f.
Holz, Arno, I, 114. II, 277 ff.
Homer I, 103.

I.

Ibsen I, 112. 125—318. II, 263.
Ichwerdungen des dramatischen Dichters, die I, 84 ff. 91.
Innerlichkeit des modernen Dramas I, 267 ff.
Iolanthens Hochzeit (von Sudermann) II, 269.
Jakob und Esau (von Schäfer) II, 332.
Johannes (von Sudermann) II, 275.
Jugend (von Halbe) II, 282 f.

K.

Kabale und Liebe (von Schiller) I, 261.
Kant I, 5. 225.
Keine Sühne (von Weilert und Hafner) II, 8.
Kirchbach, Wolfgang, II, 137 f.
Klein Eyolf (von Ibsen) I, 201. 202. 281. 289. 301. 304. 314.

Kleist, Heinr. v., I, 108. II, 139.
Klinger, Max, I, 51. 110. II, 275.
Komödie der Liebe (von Ibsen) I, 199. 304.
Komödie und Moral II, 131 f.
König Midas (von Gunnar Heiberg) II, 303.
Königsidyll (von Lothar) II, 330.
Königskinder (von Ernst Rosmer) II, 327 f.
Körner, Theodor v., II, 139.

L.

Lamarque I, 225.
Lange Preuße, der (von Stratz) II, 316.
Laplace I, 225.
Lebenswende (von Halbe) II, 285.
Leitmotive, dramatische I, 300 f.
Lessing I, 128. 260.
Liebelei (von Schnitzler) II, 289.
Liliencron, Detlev von, I, 115.
Lindau, Paul, I, 131.
Lionardo I, 104.
Locke I, 5.
Lothar, Rudolf, II, 224 f. 330.
Lumpengesindel (von Wolzogen) II, 314.
Lyrik I, 58. 61.

M.

Macasy, Gustav, II, 334 f.
Maeterlinck, Maurice, II, 176 ff. 204. 264 f.
Malerei I, 51 ff.
Mann im Schatten, der (von Reuling) II, 317.
Märchen, das (von Schnitzler) II, 288.
Märchen, das, und seine Vieldeutigkeit II, 234. 240 ff.
Maria, Carl, II, 294.
Maria Magdalena (von Hebbel) I, 261.
Marquésa d'Amaégui, la (von Bahr) II, 306.
Martin Lehnhardt (von Flaischlen) II, 291 f.
Meister Ölze (von Schlaf) II, 279.
Michel Angelo I, 105. 257. II, 31.
Mitmensch, der (von Dehmel) II, 340.
Molière I, 259.
Morituri (von Sudermann) II, 274.
Mozart I, 106.
Müllner, Adolf, I, 225.
Musik I, 41 ff.
Mütter (von Hirschfeld) II, 285.
Mutter Erde (von Halbe) II, 285.

N.

Napoleon (von Bleibtreu) II, 143.
Naturalismus II, 39 f. 89 f. 182 f.
Naturalistischer Stil II, 37 ff. 40 ff. 44 ff. 171.
Neuen Menschen, die (von Bahr) II, 8 f.
Nietzsche, Friedrich, I, 15. 131. 168. 169. 173. 250. II, 293. 300.

Nora (von Ibsen) I, 190 ff. 237 f. 274 ff. 305.
Novelliſtiſcher Charakter des modernen Dramas I, 266 f.

P.

Pantomimiſche Szenen II, 50 ff.
Papa Hamlet (von Holz) II, 278.
Parodie, dramatiſche I, 270 ff.
Pindar I, 103.
Plaſtik I, 47. 49 ff.
Plato I, 5.
Poe, Edgar, II, 187.
Prinz aus Nordland, der (von Holger Drachmann) II, 232.
Prinzeß Maleine (von Maeterlinck) II, 175. 178. 190. 192. 199.
Prophet, der (von Macaſy) II, 334.
Protagoras I, 4.
Przybyszewski I, 115.

Q.

Quitzows, die (von Wildenbruch) II, 140. 170.

R.

Racine I, 259.
Rafael I, 104.
Renaiſſance (von Bahr) II, 177.
Renée (von Zola) I, 230 ff.
Renling, Carlot Gottfried, II, 317.
Ritter, Tod und Teufel (von Lothar) II, 224.
Ritter, Tod und Teufel (von Windholz) II, 224.
Romantik, deutſche II, 189.
Rosmer, Ernſt, II, 324 ff.
Rosmersholm (von Ibsen) I, 164 ff. 238 f 268. 282 f. 296. 300. 306 ff.
Rosner, Carl, II, 294.
Rougon-Maquarts, die (von Zola) I, 229.
Ruederer, Joſeph, II, 315.

S.

Sappho I, 103.
Sardou, Victorien I, 131.
Schäfer, Wilhelm, II, 331 f.
Schatz der Demütigen, der (von Maeterlinck) II, 179.
Schauen, das äſthetiſche I, 18 ff.
Schauſpielkunſt I, 64 ff. 72. 302 f. II, 49 f. 52 f.
Schickſalstragödie I, 224 f. 312 f.
Schiller I, 107 f. 128. 223. 224. II, 36. 136 f. 140.
Schlaf II, 277 ff.
Schmetterlingsſchlacht, die (von Sudermann) II, 273.
Schnitzler, Arthur, II, 287 ff.
Schön und Häßlich II, 25 ff.
Schopenhauer I, 9. 19.
Servaes, Franz, II, 298.
Shakeſpeare I, 98. 217 ff. 249 f. 254 ff. 272 f. 284 f. II, 135.
Sittliche Forderung, die (von Hartleben) II, 270. 314.
Sodoms Ende (von Sudermann) II, 270.
Sohn des Khalifen, der (von Fulda) II, 232.

Sonnenreiches Untergang, des (von Kirchbach) II, 138.
Sophokles I, 103.
Sozialaristokraten (von Holz) II, 280.
Standhafte Zinnsoldat, der (von A. Croissant-Rust) II, 322. 324 f.
Stickluft (von Servaes) II, 298.
Stimmung eines Kunstwerkes I, 27. 35 ff. 42. 48. 293 ff. 304 ff. II, 74 ff. 241 ff. 281.
Stimmungsmensch, der moderne II, 58 ff. 67 ff. 73 f.
Straß, Rudolf II, 316.
Strindberg, August, I, 177. II, 301 f.
Stützen der Gesellschaft (von Ibsen) I, 140 ff. 152 ff. 266. 273 f. 305.
Sudermann, Hermann, II, 268 ff.
Symbolismus I, 238 ff. 290 ff. 304 ff. II, 17. 75. 79. 83. 175 ff. 185 f. 188 f. 217 ff. 223 f. 241 ff. 265. 284.

T.

Talisman (von Fulda) II, 232.
Tasso I, 105.
Tausend und eine Nacht (von Holger Drachmann) II, 232.
Tedeum (von Ernst Rosmer) II, 325.
Therese Raquin (von Zola) I, 230. 234.
Tizian I, 105.
Toni Stürmer (von Flaischlen) II, 291.
Tragische, das I, 211 ff. 243 ff. 247 ff. 253 f. II, 59 ff.

U.

Übermensch, der I, 168 f. II, 300. 333 f.
Unbekannten, die (von Macasy) II, 338.
Ungebetene Gast, der (von Maeterlinck) II, 178. 201 ff.

V.

Vater, der (von Strindberg) II, 302.
Vergangenheitszauber, dramatischer I, 282 ff.
Verschleierte König, der (von Lothar) II, 330.
Versunkene Glocke, die (von Hauptmann) II, 227 ff.
Viebig, C., II, 319 f.
Volksfeind (von Ibsen) I, 145 ff. 156. 267. 288.
Vor dem Streik (von Hermann Friedrichs) II, 8.
Vor Sonnenaufgang (von Hauptmann) II, 1 ff.

W.

Wagner, Richard, I, 106. 109. II, 31.
Wallenstein (von Schiller) I, 223. II, 137.

Weber, die (von Hauptmann) II, 84 ff.
Wedekind, Frank, II, 331.
Weibliche Dramatiker II, 318 ff.
Weilert, Oskar II, 8.
Weltbefreier (von Bleibtreu) II, 143.
Weltgericht (von Bleibtreu) II, 143.
Werner, Zacharias, I, 225.
Wildenbruch, Ernst v., II, 140 f.
Wildente (von Ibsen) I, 142. 169 ff. 240 ff. 271. 278 f. 296. 300. 310 ff.
Windholz, Joh., II, 224 f.
Winterschlaf (von Dreyer) II, 296.
Wolff, Franz, II, 7.
Wolzogen, Ernst von, II, 314.
Wort, das, im Drama I, 77 ff. 87 ff. 92. II, 33 ff. 169 ff. 256.

Z.

Zeitalter, das malerische I, 104 ff.
Zeitalter, das musikalische I, 106 f.
Zeitalter, das plastische I, 103 f.
Zeitalter, das poetisch-dramatische 108 ff.
Zola I, 111, 227 ff. II, 42 ff.
Zrinyi (von Körner) II, 139.

Buchdruckerei Roitzsch vorm. Otto Noack & Co.

PAN

ERSTER JAHRGANG

1895

PAN

ZWEITER JAHRGANG

1896

DRITTER JAHRGANG

1897

VIERTER JAHRGANG

1898

HERAUSGEGEBEN VON DER GENOSSENSCHAFT PAN

GROESSTE UND VORNEHMSTE KUNST-ZEITSCHRIFT JAEHRLICH VIER HEFTE: JEDES IM UMFANG VON ETWA ZEHN BOGEN DICHTUNGEN UND AUFSAETZE DER HERVORRAGENDSTEN SCHRIFTSTELLER UND KRITIKER, MIT ZEHN BIS ZWOELF KUNSTBLAETTERN AUSSER ZAHLREICHEN ABBILDUNGEN IM TEXT VON ERSTEN KUENSTLERN AUF BESTEM STARKEM KUPFERDRUCKPAPIER PREIS MARK 75 JAEHRLICH VERLAG VON F. FONTANE & CO. BERLIN EINZELPREIS DES HEFTES MARK 25 DIE VOLLSTAENDIGEN JAHRGAENGE GEBUNDEN IN JE ZWEI HAELFTEN . JEDER JAHRGANG MARK 100

DURCH ALLE GROESSEREN BUCHHANDLUNGEN DES IN- UND AUSLANDES ZU BEZIEHEN

BINDING DEPT. FEB 1 1956

PN
1851
S74
1898
v.2
c.1
ROBA